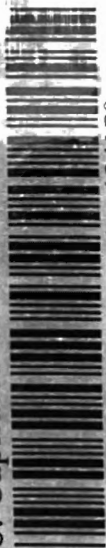
SERGIO BUARQUE DE HOLANDA

CAPÍTULOS DE LITERATURA COLONIAL

Organização e introdução:
Antonio Candido



editora brasiliense

ISBN: 85-11-34001-7
Primeira edição, 1991

Revisão: Maria Amélia Dalsenter
Capa: Rodrigo Andrade, sobre foto da carta de
Pero Vaz de Caminha



Rua da Consolação, 2697
01416 São Paulo SP
Fone (011) 881-3066 - Fax 881-9980
Telex: (11) 33271 DBLM BR

IMPRESSO NO BRASIL

Sumário

*. Títulos dados por Sérgio Buarque de Holanda.

Introdução

Antonio Candido

1

Em fins de 1988, Maria Amélia Buarque de Holanda identificou e ordenou originais inéditos de seu marido sobre literatura colonial. A seu pedido, fiz uma leitura de reconhecimento no começo de 1989, verificando ser material fragmentário, mas de alto interesse, que era sem dúvida necessário publicar e constava do seguinte:

1. um panorama inacabado da literatura colonial, com ar de redação provisória; 2. parte de um estudo e muitas notas sobre o Padre Antônio Vieira; 3. um estudo completo em quatro capítulos sobre as epopéias; 4. um estudo incompleto sobre o Arcadismo, compreendendo: (a) um capítulo teórico completo; (b) um estudo quase completo sobre Cláudio Manuel da Costa.

O "Panorama" (vamos chamá-lo assim) é certamente de redação anterior e deve ser texto de palestra. O restante são partes de uma obra inacabada, referente na maioria absoluta à épica e ao Arcadismo, em redação praticamente definitiva. É claro que o projeto comportaria outras partes da literatura colonial, relativas aos cronistas, aos poetas do pleno estilo culto, aos oradores, restando quanto a estes as páginas sobre Vieira. Talvez o critério metodológico de Sergio fosse construir seqüências que, a julgar pelas restantes, passavam por cima da estrita cronologia e visavam sobretudo a descrever a continuidade dos conjuntos temáticos e dos estilos de época, através das obras.

Levando em conta o grau de acabamento dos originais, entendi que seria conveniente publicar como corpo central as partes de redação madura (maioria absoluta), mesmo que a segunda esteja inacabada, pondo em apêndice o escrito panorâmico e os fragmentos sobre Vieira. Quanto ao título, propus *Capítulos de Literatura Colonial*, pensando no famoso livro de Capistrano de Abreu, mas sobretudo noutro, menos sistemático, de Alfonso Reyes: *Capítulos de Literatura Española*. O conteúdo foi ordenado assim (vão grifadas as designações devidas ao próprio Sergio):

Primeira Parte: Poesia Épica

1. *O ideal heróico*
2. *As epopéias sacras*
3. *O mito americano*
4. *A Arcádia heróica*

Segunda Parte: Arcadismo

1. *O ideal arcádico*
2. *Cláudio Manuel da Costa*

Apêndice

1. Panorama da Literatura Colonial
2. *Antônio Vieira*

Este material é de grande interesse e talvez não seja exagerado dizer que muitas das análises e observações nele contidas são as mais sólidas e brilhantes, as mais eruditas e imaginosas jamais feitas no Brasil sobre o assunto. Ainda depois de morto Sergio Buarque de Holanda mostra a vastidão do seu saber, a precisão do seu juízo e a originalidade dos seus pontos de vista, comprovando que havia nele um grande crítico ao lado do grande historiador, um dos maiores do século.

2

Mas o que é este material? A que projeto corresponde? Salvo o escrito panorâmico, as partes elaboradas ou rascunhadas destinavam-se com certeza ao volume *Literatura Colonial*, que seria o

7º da *História da Literatura Brasileira* planejada no começo dos anos de 1940 por Álvaro Lins para a Editora José Olympio. O conjunto deveria ter 15 volumes, segundo um plano excelente que previa obras sobre a sociedade e a cultura (Gilberto Freyre), o pensamento (Barreto Filho), a língua literária (Abgar Renauit), as influências estrangeiras (Paulo Rónai), os vínculos portugueses (Fidelino de Figueiredo), a literatura oral (Luís da Câmara Cascudo). A estes seguiam as unidades por assim dizer específicas sobre os períodos e gêneros, a cargo de Sergio Buarque de Holanda, Roberto Alvim Correia, Lúcia Miguel Pereira, Astrojildo Pereira, Otávio Tarqüínio de Sousa, Aurélio Buarque de Holanda, Alceu Amoroso Lima e o próprio organizador, Álvaro Lins. No final das contas, só foram publicados o 6º volume, *Literatura Oral*, de Luís da Câmara Cascudo, em 1952, precedido em 1950 pelo 12º, *Prosa de Ficção (De 1870 a 1920)*, de Lúcia Miguel Pereira.

Um memorando da Editora José Olympio mostra que, de janeiro de 1943 a junho de 1945, Sergio recebeu adiantamentos por conta do seu volume (a última data aparece como 1955, lapso evidente). É possível que naquela altura tenha começado a trabalhar nele, sendo certo que estava fazendo um trabalho paralelo, ligado ao universo do seu volume: a antologia dos poetas coloniais, publicada em 1953. Suponho que trabalhou menos no projeto a partir da mudança para São Paulo em 1946, acelerando de novo o ritmo na Itália, onde esteve do fim de 1952 ao fim de 1954 como professor da Universidade de Roma, e prosseguindo depois que voltou. Numa carta de 6 de maio de 1955, o editor José Olympio (além de sugerir que os originais fossem entregues em dezembro) alude a certa informação de Otávio Tarqüínio de Sousa, segundo a qual Sergio teria falado em dois volumes para o livro sobre literatura colonial. De fato, o material agora localizado mostra que o desenvolvimento das partes redigidas pressupõe uma obra de grande extensão.

Creio que a estadia em Roma foi decisiva para o projeto. De qualquer modo, os seus frutos são patentes nos manuscritos, como se vê tanto pela bibliografia usada quanto pela familiaridade com os autores italianos do Renascimento, Barroco e Arcadismo. Além disso, Sergio fez pesquisas no acervo da Arcádia Romana, e a impregnação foi tão marcada que seria possível falar, na sua história mental, de uma "fase italiana" (1952-1954), como tinha havido

uma "fase alemã" (1929-1930). Ela reforçou o seu grande interesse pelo Barroco e renovou a base sobre a qual preparou o material encontrado agora.

Esse interesse explica o fato de ter ele pensado em outro livro sobre o assunto, livro de grandes proporções que anunciou mais de uma vez nas listas de "Obras do autor", a começar pela 3ª edição de *Raízes do Brasil* (1956), onde lemos:

"Em preparo:

A Era do Barroco no Brasil".

No ano seguinte, a indicação é mais precisa e mostra que se tratava mesmo de livro diferente do que prometera para a *História* de Álvaro Lins:

"Em preparo:

A Era do Barroco no Brasil (Cultura e vida espiritual nos séculos XVII e XVIII), 3 volumes.

Monções (2ª edição)

Literatura Colonial Brasileira".

Assim está na abertura de *Caminhos e Fronteiras*. Em 1959, na 1ª edição de *Visão do Paraíso*, ainda lemos as mesmas indicações, que desaparecem dali por diante. Portanto, nos anos de 1950 Sergio estava fundamente empenhado na literatura colonial, chegando a pensar em dois projetos paralelos, o que leva a perguntar se teria cogitado em incluir na obra maior o material agora descoberto. De fato, nada impede de imaginar que tenha oscilado entre manter o volume da *História* de Álvaro Lins ou fundi-lo no anunciado livro em três volumes.

Seja como for, surge uma pergunta inevitável: por que teria interrompido para sempre um trabalho começado de maneira tão sólida e luminosa? Provavelmente devido à guinada em suas atividades a partir de 1956, quando atenuou o interesse pela crítica literária, que até então estava na sua pauta constante. Com efeito, de 1950 a 1953 foi crítico titular do *Diário Carioca*, cuja parte cultural era dirigida pelo seu maior amigo, Prudente de Morais, neto. O livro *Tentativas de Mitologia* recolhe boa parte desses artigos, e na introdução Sergio conta como se informou intensamente sobre as tendências da crítica de língua inglesa que estavam na moda, cuja análise faz no ensaio "Poesia e hermetismo". Neste campo chegou a formar um excelente acervo bibliográfico, que mais tarde me doou e repassei na maior parte à Biblioteca de Letras da Universidade de São Paulo.

Ora, essa fase de aplicação intensa à literatura, na qual se enquadram os originais agora descobertos, durou até 1956, quando foi nomeado professor de História da Civilização Brasileira da referida universidade e teve de preparar o concurso de cátedra, realizado no fim de 1958, para o qual apresentou como tese o monumental *Visão do Paraíso*. Em 1960 assumiu a direção da *História da Civilização Brasileira*, publicada pela Difusão Européia do Livro, que o levou a acrescentar ao interesse pelos temas coloniais um outro, que se tornou aos poucos absorvente, pelo século XIX. A isso devemos alguns estudos importantes e o belo livro *Da Monarquia à República*, de 1972. Eis o que diz na introdução a *Tentativas de Mitologia*:

"(...) julgo que o exercício da crítica, mesmo que a não aperfeiçoasse, não transtornou minha vocação principal, de historiador. Inclino-me à suposição de que ela foi ao cabo proveitosa, embora não seja eu o melhor juiz para dizê-lo".

O que nós podemos dizer é que havia nele, junto e por vezes inseparável do historiador, um dos maiores críticos que o Brasil já teve, e que até o fim dos anos 50 a sua atividade se repartia entre as duas vocações. A função de assistente de Henri Hauser na Universidade do Distrito Federal, em 1936, parece ter consolidado a sua vocação de historiador, pois costumava dizer que, com Hauser, aprendera o trabalho de investigação e sistematização dos dados. Depois do banho de idéias gerais na Alemanha, foi a aquisição dos instrumentos específicos do ofício. Mas convém não esquecer que (numa dualidade significativa) era simultaneamente assistente do professor Tronchon em Literatura Comparada.

Nos anos 40 preparou e publicou diversos estudos históricos, como os admiráveis *Monções* e "Índios e mamelucos na expansão paulista", enquanto com a outra mão fazia crítica literária no *Diário de Notícias*, reunindo muitos dos artigos em *Cobra de Vidro*. Além disso, vimos que assumiu a responsabilidade do volume sobre literatura colonial e elaborou a antologia, mostrando que o interesse pelo período se manifestava tanto na história quanto na crítica. A *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, publicada no decênio seguinte (1953), é parte do projeto realizado pelo Ministério da Educação, ao qual pertencem também as duas de Manuel Bandeira (Romantismo e Parnasianismo) e a de Andrade Murici (Simbolismo).

Entre 1951 e 1956, Sergio publicou artigos sobre temas de literatura colonial, alguns dos quais encontramos no todo ou em parte

nesses originais, e que podem ser lidos no livro *Tentativas de Mitologia*: "Notas sobre o Barroco", "As Cartas Chilenas", "Árcades e Românticos", "Gosto arcádico", "Da alva Dinamene à Moura Encantada". Tudo parece indicar, portanto, que no decênio de 1950 ele preparou a maior parte do material agora publicado, cuja integração e redação devem ter sido feitas de 1953 a 1956. De 1955 são os livros mais recentes que cita.

3

Desse material devemos considerar inicialmente o escrito que contém um panorama incompleto da literatura colonial, de Anchieta a Alvarenga Peixoto, parando no meio de uma frase, provavelmente não longe do fim previsto, pois entre os escritores importantes faltava apenas Silva Alvarenga e os menores não deveriam ocupar muito espaço, se é que ocupavam algum. Este "Panorama" não pertence, com toda a certeza, ao volume da *História* de Álvaro Lins e deve ser um texto de palestra, ou curso, pois logo no começo o autor anuncia que "vai ler" um poema de Anchieta. Quanto à data da composição, é sem dúvida anterior a 1952, pois a cópia datilografada foi feita na máquina Royal que Sergio usou até aquele ano, sem falar que a sua informação ainda está menos segura. Assim, o personagem Cacambo, do *Uraguai*, de Basílio da Gama, é dado como transposição de outro do *Cândido*, de Voltaire, o que foi retificado no capítulo "A Arcádia heróica" destes originais, naturalmente depois que Sergio atentou para o que diz o Padre Lourenço Kaulen (e ele cita), na *Resposta Apologética* (1786), sobre um índio missioneiro que realmente existiu e tinha aquele nome.

No "Panorama" ele diz coisas que aparecem mais desenvolvidas nas notas da *Antologia*, levando a pensar que os dois trabalhos podem ser mais ou menos contemporâneos, mas que o "Panorama" é anterior ao término do outro. Isso fica evidente observando que no "Panorama" a morte de Gonzaga é situada em 1809, quando na *Antologia* está a data certa de 1810, fixada por Rodrigues Lapa. Além dessa prova material, há outros elementos que estão mais desenvolvidos e amadurecidos nas notas da *Antologia*, como as indicações relativas à lira de Gonzaga começada pelo verso "Tu não verás, Marília, cem cativos", que Sergio transcreve

segundo a versão que localizou na revista *O Patriota* (1813) e não tinha sido reproduzida nunca mais. Em compensação, mais abundantes e detalhadas no "Panorama" são as referências a fontes e eventuais plágios de Gregório de Matos. Resumindo: esses e outros indícios mostram que o "Panorama" é contemporâneo da *Antologia*, isto é, dos anos de 1940, mas deve ter sido escrito antes do término desta.

Não é um escrito de grande força e nele Sergio parece interessado em *apresentar* a literatura colonial de maneira clara, seguindo freqüentemente a tradição crítica brasileira. Mas nalguns pontos se afasta dela, não só pela maneira independente de conceber o período na sua relação com as literaturas matrizes, mas pelo relevo dado a certas obras e autores. É o caso das referências a Anchieta, novas e pessoais, inclusive no tocante à análise métrica. E é também o caso da leitura desmistificadora a que submete as *Cartas Chilenas* do ponto de vista ideológico.

4

Sobre Antônio Vieira há nos originais os fragmentos de um estudo elaborado no decênio de 1950, pois, embora cite na parte redigida edições anteriores, nas notas preparatórias usa as *Obras Escolhidas* do grande jesuíta, organizadas em cinco volumes por Antônio Sergio para a Coleção Sá da Costa e publicadas em 1951. O que temos é o seguinte: (1) mais de 30 páginas redigidas, datilografadas e manuscritas, sobre a biografia; (2) comentários sobre temas de alguns sermões; (3) notas de trabalho.

A parte redigida abrange mais ou menos a metade da vida de Vieira, "a figura mais ilustre das letras portuguesas no século XVII", diz Sergio, o que dá idéia das dimensões e da importância que o capítulo teria. Os comentários e notas manuscritas deixam ver como deveria ser feito o estudo propriamente literário dos sermões, cartas e outros escritos.

A parte realizada da biografia destaca os episódios principais de uma existência movimentada e é mais interpretação do que relato. Sergio traça a personalidade poderosa e contraditória de Vieira, tentando descartar o nosso ângulo atual para situar-se no daquele tempo, quando o racionalismo moderno ainda não predominava e era possível a alguém de grande envergadura mental admi-

tir o sentido mágico dos números, ou conciliar a crença sebastianista com o pragmatismo econômico. Deste pragmatismo Sergio aponta exemplos relevantes, pois Vieira, ao contrário do que dizem alguns, foi capaz de imaginar políticas de grande efeito e longo alcance, como é o caso das companhias de comércio que sugeriu a D. João IV. O fragmento biográfico é animado pelo senso da variação das idéias no tempo, permitindo esboçar um retrato vivo e coerente.

Nos comentários dispostos sob a rubrica "Conceitos predicáveis", Sergio estuda os pontos de apoio de três sermões, numa amostra de como tencionava proceder nas análises que infelizmente não chegou a redigir e seriam a parte mais importante do capítulo. Além disso, há notas em que registra trechos de escritos do padre, com breves comentários.

5

O estudo sobre a poesia épica tem quatro capítulos: "O ideal heróico", "As epopéias sacras", "O ideal americano" e "A Arcádia heróica", abrangendo matéria que vai do começo do século XVII ao começo do século XIX. Ele serve para esclarecer o método que Sergio usaria com certeza em toda a obra e parece obedecer a um sentido de continuidade vertical dos estilos no tempo, sem se amarrar ao corte horizontal das divisões de períodos. O corte horizontal levaria, por exemplo, a tratar Frei Itaparica numa chave ligada à dissolução tardia do cultismo, e Frei São Carlos entre os últimos árcades. Mas Sergio mostra que a poesia religiosa praticada por ambos forma um veio cuja continuidade relativa se sobrepõe à passagem convencional das fases.

No primeiro capítulo, "O ideal heróico", é interessante ver como consegue fazer render um material escasso, mostrando a existência de certa tradição épica a partir de raros e pobres elementos restantes, começando pela *Prosopopéia*, cuja análise se destaca não apenas pela segurança com que discute a identidade do vago autor, Bento Teixeira, mas pelo cuidado da leitura. Aliás, neste capítulo ele retoma e amplia coisas que já havia mostrado no "Panorama" e em notas da *Antologia*, como é o caso da brilhante emenda que soluciona um erro tipográfico da primeira edição (1601), na qual aparece o nome próprio "Sol Munès", que nin-

guém nunca soube o que fosse. Por isso Capistrano de Abreu e depois Otoniel Mota propuseram "Sulmoneu", hipotética modificação de "Sulmonense", tradicional designação de Ovídio (nascido em Sulmona). Mas Sergio mostra que isso é impossível, pois não se encaixa no nexo da estrofe, e propõe "Salmoneu", personagem mitológico que quis imitar Zeus com raios e trovões falsos e, lembra ele, apareceria mais tarde na estrofe 47 do canto II do *Caramuru*.

Tacto filológico equivalente se evidencia noutras emendas, ou simples restaurações do texto original, e é o que se verifica a propósito de certo "licor falso", gabado como bela antonomásia do mar, de sabor camoniano, por Afrânio Peixoto na edição da Academia, mas que ele repõe no que era: "licor salso", bem menos poético. Outro verso terminava na edição original pelas palavras "seguro emenso", mantidas por Ramiz Galvão na reprodução de 1873 e corrigidas por Afrânio Peixoto para "seguro imenso", o que continua anulando a rima com a palavra anterior "descanso", além de não fazer sentido. Sergio põe tudo nos eixos depois de três séculos e meio, emendando para "sereno e manso". Quanto à natureza do poema, analisa bem o seu corte renascentista, indicando o sistema de tópicos e alusões mitológicas que servem para incorporar o Brasil ao quadro consagrador da celebração épica.

Mencionando um possível poema perdido de Frei Vicente do Salvador, chega a um dos casos mais frustradores da nossa literatura: o poema do misterioso Diogo Grasson Tinoco sobre o descobrimento das esmeraldas. Como se sabe, sobraram quatro estrofes citadas por Cláudio Manuel da Costa no "Fundamento histórico" do *Vila Rica*, geralmente bonitas e uma delas excelente, fazendo supor que fosse obra de valor, a realçar o panorama de um século XVII já brilhante graças a Gregório de Matos e Antônio Vieira. Após discutir com raro senso de investigação histórica o problema da identidade do autor, Sergio consegue o máximo da pequena amostra restante, indicando que nele se percebe o conflito entre a grandiloqüência herdada do Renascimento e certa simplicidade de relatório, que devia fazer do poema um documento fidedigno. Com isso procura mostrar que nele se encontram dois momentos, duas concepções: a da epopéia propriamente dita, com a sua ênfase e o seu arsenal mitológico, e a da narração objetiva, que prenunciava novas concepções.

Entre estas novas concepções está uma outra modalidade de epopéia, não mais heróica no sentido próprio, mas sacra, voltada para a celebração dos feitos religiosos, que ele estuda no capítulo seguinte.

6

O pressuposto com que focaliza "As epopéias sacras" é o da continuidade do Barroco. Ao ideal heróico e humano do Renascimento sucede uma visão desencantada, nutrida de sentimento religioso, que corrói a visão anterior e abre caminho à épica voltada, não mais para a glória dos homens, mas para a glória de Deus. Como o cultismo chegou atrasado no Brasil e se prolongou muito, esse veio fluiu quase até a Independência — concepção que é mais um exemplo da visão longitudinal oposta à visão transversal, quase obrigatória na historiografia da literatura. Sergio acha que o Arcadismo e seu humanismo inovador foi um fato isolado, que nem repercutiu imediatamente, nem cortou o florescimento das tendências ligadas ao Barroco tardio. É o que sugerem as suas análises de dois poetas pouco estudados, e o primeiro deles completamente posto à margem, salvo as referências de compêndio ou bosquejo: Frei Manuel de Santa Maria Itaparica e Frei Francisco de São Carlos, ambos franciscanos e o primeiro quase 60 anos mais velho. Apesar da diferença de meio século entre a publicação de suas obras, Sergio as engloba no mesmo universo.

A análise dos *Eustáquidos* de Frei Itaparica, única até hoje, ao que eu saiba, mostra no poema a ocorrência de traços genéricos da literatura de cunho barroco, como é o caso do ancião vaticinador, que Sergio estuda de maneira comparativa com recurso a diversos outros textos, inclusive a *História do Predestinado Peregrino e Seu Irmão Precito*, do Padre Alexandre de Gusmão, e o *Peregrino da América*. Além disso, a análise traz uma notável inovação em nossa historiografia literária: a demonstração da profunda influência de Marino, sobretudo de seu poema *La Strage degli Innocenti*. Itaparica, segundo Sergio, tem muitos traços de Camões, o que é comum nas literaturas de língua portuguesa do tempo, e também de Góngora, mas a presença de Marino seria decisiva, além de dominante.

A influência de Marino em nossa literatura é referida pelos estudiosos, mas, diria eu, na base do mais ou menos e do mero

registro. Sergio foi o primeiro a estudá-la com segurança, não apenas no caso de Itaparica, mas de outros, como se vê em capítulos seguintes desses originais. Inclusive São Carlos, que, embora cronologicamente posterior aos árcades, não pertence à sua chave, segundo Sergio, pois se entronca no Barroco tardio, sem prejuízo de impregnações modernas, inclusive o uso dos decassílabos emparelhados, devido à influência dos franceses do século XVIII.

A demonstração do barroquismo de São Carlos é feita não apenas pela análise da linguagem, costurada de imagens *preciosas*, mas por um notável estudo, verdadeiro achado crítico, sobre as encenações simbólicas e alegóricas que vinham do Renascimento, inclusive os carros triunfais, e influíram sobre os que aparecem no *Assunção*. Assim é que, na linha dos estudiosos do emblema, como Pfandl e Mario Praz, Sergio analisa as descrições do vestido da Virgem Maria e do carro que a conduz.

Noutro plano, ninguém explorou melhor o filão nativista já destacado no *Assunção* por Varnhagen e expresso na presença de um Paraíso cheio de traços da natureza tropical. Para Sergio esta linha, estabelecida na "Ilha da Maré", de Botelho de Oliveira, atravessa a obra de Itaparica e a de São Carlos, na qual não vê nacionalismo nem exaltação heróica do país, inclusive porque o futuro do Brasil parece a este ligado essencialmente ao descendente de português, não a qualquer presença do índio, que menospreza francamente. No entanto, o índio já vinha alimentando outra linha de cunho épico, que se soma às duas estudadas até aqui e constitui a matéria do terceiro e do quarto capítulos.

7

As reflexões e análises de Sergio nesses originais obedecem a uma perspectiva definida, segundo a qual a literatura brasileira no século XVIII parece dividida entre o culto do passado e a sensibilidade do presente. Nos capítulos "O mito americano" e "A Arcádia heróica", que completam a apresentação da poesia épica, este dilaceramento aparece de maneira plena. Antes de mais nada na escolha que os poetas fizeram do índio como protagonista, o que equivale a admitir a voga do "homem natural", moderna naquele tempo, além de lançar a idéia de um brasileiro que se legitima por ser da terra, não adventício. Sergio estuda essa escolha

momentosa nos poemas de Santa Rita Durão, Basílio da Gama e Cláudio Manuel da Costa, sem esquecer o esboço em prosa de um outro, devido ao Padre Silva Teles, revelado por João Lúcio de Azevedo.

Em Santa Rita Durão ele vê um tributário da estética camoniana, mas reluta em conceituá-lo como poeta do passado, pois acha que no *Caramuru* o homem natural é tratado de maneira que revela o escritor do tempo. Aqui se esboça um tratamento crítico que será desenvolvido a propósito de Basílio da Gama, isto é, a análise da mistura de sugestões antigas e modernas. Assim, o episódio de Moema (analisado de maneira admirável) seria tributário tanto do tema virgiliano de Dido abandonada, quanto do tratamento dado a este por Metastasio.

A propósito de Basílio da Gama e do *Uraguai* ele segue essa linha, mas invertendo de certo modo o raciocínio, pois agora trata-se de assunto contemporâneo do poeta, vazado em forma então moderna, que no entanto se constrói pelo meticuloso recurso ao passado. Sobretudo o da literatura italiana, cuja presença avassaladora no árcade Termindo Sipílio é aferida por um rastreamento de fontes a partir de Torquato Tasso, antes de mais ninguém, mas também de Ariosto e Petrarca. Aqui estamos em pleno "domínio italiano" (para falar como Valéry Larbaud), cujo estudo renovador é um dos traços mais importantes destes originais. Com efeito, Sergio comprovou pela primeira vez em larga escala e de maneira cabal a presença dos escritores da Itália no cerne da nossa literatura colonial, consolidando indicações muito menos detalhadas e convincentes da historiografia anterior.

Neste capítulo avulta um modo de proceder que revela o historiador propriamente dito no quadro dos estudos literários. Apesar de escrever num momento em que se estigmatizava a "falácia biográfica", e apesar de haver conhecido a fundo este e outros vezos do *new criticism*, ele adota posição mais compreensiva, levando seriamente em conta a biografia e procurando relacioná-la à gênese das obras, além de dar muita atenção ao cruzamento de sugestões provindas tanto da tradição remota quanto de exemplos daquele tempo. O método de Sergio, livre como tudo o que fez, revela claramente a importância de enfeixar diversos ângulos e procedimentos para esclarecer o significado dos textos. No caso do *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, ele am-

plia a análise para o lado da história das minas, a fim de entender a natureza desse pífio poema, rascunho feito na fase decadente de um grande poeta.

8

O capítulo denominado "O ideal arcádico" renova os estudos a respeito, iluminando de maneira profunda o conhecimento do nosso século XVIII literário. Antes de mais nada pelo desenvolvimento do ponto de vista comparativo, que sempre esteve presente de maneira mais ou menos vaga e às vezes desfrutável nos estudos sobre a literatura brasileira, mas que, usado por um crítico e historiador tão erudito e imaginoso quanto Sergio, adquire um vulto e uma fecundidade nunca vistos antes. Coerente com a idéia de que naqueles momentos a literatura brasileira estava arraigada organicamente nas do Ocidente da Europa, ele a estuda por assim dizer misturada a elas, como temos visto pelas indicações dos capítulos precedentes. Mas isso fica mais claro neste, pela maneira de proceder à investigação e às análises.

A principal conseqüência é, como já ficou sugerido, o vulto adquirido pela literatura italiana, ao contrário do que ocorre em estudos anteriores e mesmo posteriores à composição destes originais, escritos certamente no decênio de 1950. Estudos que, marcados pela nossa dependência cultural em relação à França, sobretudo a partir da Independência, tenderam a dar maior relevo à influência francesa em detrimento de outras. Sergio não a esquece, pelo contrário, mas a situa em plano mais discreto e com isso muda as perspectivas.

A esse respeito fica patente a importância da sua estadia na Itália, pois foi certamente lá que não apenas reorientou a sua visão, mas teve a oportunidade de fazer pesquisas, vasculhando os arquivos da Arcádia Romana e renovando a bibliografia, de maneira que viria a influir inclusive nas concepções de *Visão do Paraíso*. Assim, por exemplo, violando com liberdade os limites nacionais geralmente observados em nossa historiografia literária, estudou a proteção de D. João V à Arcádia e as subseqüentes relações desta com Portugal, coisa que antes não se fizera no Brasil. Tais investigações, e outras, contribuíram para a solidez e credibilidade das suas conclusões nestes originais.

Em "O ideal arcádico" ele não apenas rastreia inesperadas influências italianas sobre diversos autores, mas especifica o seu papel na configuração geral de todo um período, cuja importância foi fundamental na constituição da literatura brasileira, e sai da sua investigação completamente transformada, graças à reconstituição das filiações. Inclusive algumas inesperadas, como o caso das árias de Antônio José da Silva, nas quais Teófilo Braga viu manifestações de um gênio nacional encarnado nas criações populares, mas na verdade provêm diretamente de modelos italianos, que Sergio aponta.

De tudo resulta uma visão mais rica do Arcadismo, pois ele evita as simplificações e, ao mesmo tempo que procura destacar os seus traços próprios, indica as sobrevivências cultistas e renascentistas. Particularmente brilhante é a análise de certos traços como "sensibilidade", "naturalidade", "individualismo", que ele cerca de vários lados, recorrendo a instrumentos que vão da semântica à filosofia e mostrando, por exemplo, como tais conceitos correspondiam a coisas diferentes no passado (Barroco) e no futuro (Romantismo), de modo a desencorajar os caçadores de *prés* e *pós* no estudo das fases literárias.

Ao lado do interesse pelas fecundações culturais desse tipo, Sergio continua a ponderar a proporção entre condicionamento imediato e condicionamento remoto (se assim pudermos dizer), procurando sentir a parte de cada um na constituição final dos temas e dos textos. Assim é que estuda a ocorrência nas obras literárias da mulher loura e da morena, desfazendo uma série de deformações apressadas e mostrando que as preferências por uma ou outra vêm menos de circunstâncias raciais ou sociais que dos arquétipos da imaginação, fixados pela literatura e se impondo mais do que a experiência direta dos autores.

9

Com isso chegamos ao segmento de maior extensão destes originais: um capítulo praticamente completo de cerca de 250 folhas datilografadas sobre Cláudio Manuel da Costa.

(Esse tamanho sugere que Sergio estava ultrapassando de muito os limites possíveis, até de dois volumes da *História* de Álvaro Lins, pois pelo menos Antônio Vieira, Gregório de Matos e Tomás

Antônio Gonzaga precisariam de espaço equivalente. Será que por isso andou cogitando de outra obra, a anunciada *Era do Barroco*, onde a literatura se associasse à arte, às idéias, ao ar do tempo?)

O capítulo sobre Cláudio deixa bem clara a diretriz central destes originais, no estado em que estão: privilegiar o Barroco. Naquela altura era freqüente ver o Arcadismo pelo seu lado neoclássico, em seguida aos estudos sobretudo de Hernâni Cidade, e adotando como critério a doutrinação dos velhos teóricos, a partir de Verney e Francisco José Freire, tendo ao fundo Luzán, Gravina e Muratori. Mas uma coisa é a teoria, outra a prática, nem sempre coincidentes. Sergio preferiu ficar com a prática efetiva dos poetas, mostrando que a forte impregnação barroca passou por cima de intenções, programas e datas, chegando como vimos até Frei São Carlos à véspera da Independência. E sem dúvida deixando o seu timbre em muito do Arcadismo, que na verdade é uma mistura de princípios neoclássicos renovadores e sobrevivências cultistas e culteranas. Eis o que diz Sergio:

"Do nosso próprio Arcadismo (...) não me parece excessivo afirmar que, sem embargo de todas as veleidades de reforma dos seus adeptos, cabe, em grande parte, na órbita espiritual e estética do Seiscentismo e do Barroco. Mesmo do Arcadismo português e do italiano — modelo ideal do nosso — seria inteiramente certo dizer-se que representa uma ruptura completa com os moldes da literatura seiscentista?"

Os estudiosos sempre consideraram Cláudio Manuel da Costa um autor de transição, o que aliás ele próprio afirma no prólogo das *Obras* (1768); e não faltou quem, como sobretudo Wilton Cardoso, fizesse análises convincentes sobre a extensão e a profundidade do seu barroquismo. Mas até Sergio ninguém tinha esclarecido o assunto de maneira tão minuciosa e erudita. Fazendo isso, ele inaugura um modo novo de estudar a nossa literatura do período colonial, mostrando a natureza e o próprio jogo dos vínculos com as literaturas matrizes. Graças a um movimento de constante vaivém, que às vezes deixa o leitor meio perplexo, até perceber que se trata do esforço de captar o próprio ritmo da história literária e cultural, Sergio faz e desfaz a trama da sua visão crítica, detectando o traço barroco (por exemplo), mas logo a seguir lembrando que a raiz pode ser renascentista, por sua vez referível à tradição petrarquista, que no entanto remonta ao passado greco-latino, tudo se misturando afinal segundo as correntes do próprio século

XVIII. De modo que as coisas são e não são, as classificações se dissolvem e o crítico pode mostrar, não por meio de formulações genéricas, mas no concreto das referências, como o tecido da obra literária é uma encruzilhada secular na qual vem bater toda a aventura espiritual do Ocidente. Estou certo de que, se houvesse terminado a obra, Sergio teria mostrado na sua plenitude a interferência da dimensão neoclássica, que não chegou a desenvolver, para enriquecer ao máximo o panorama já de si riquíssimo que traçou.

O extraordinário capítulo sobre Cláudio (não há nada mais profundo e original na crítica brasileira) aborda numa continuidade impecável todos os aspectos que gostaríamos de ver debatidos, como se Sergio estivesse dando a resposta esperada às nossas perplexidades, dúvidas e ignorâncias. Não apenas, por exemplo, reconstituindo a possível biografia, mas situando de maneira perfeita o famoso diálogo rusticidade-cultura que enforma a poesia do nosso Glauceste. Ainda: estabelecendo as relações eventuais da vida com a obra, a propósito deste tema e de outros, como o de um lugar comum das pastorais, o suicídio, que ajudaria a explicar o seu fim trágico e controvertido. Com o mesmo espírito analisa a *vexata quæstio* da Arcádia Ultramarina, esclarecendo em que sentido ela pode ser vista, sem pressupor o vínculo institucional com a Arcádia Romana; isso, graças à existência das "colônias" que esta tinha em vários lugares da Itália, regidas por "vice-custódios". Cláudio teria usado as duas designações de maneira figurada (mesmo porque Sergio demonstra, com base em pesquisa direta, que o único brasileiro recebido na Arcádia Romana foi mesmo Basílio da Gama).

Mais importante, no entanto, é o estudo da obra propriamente dita, feita por Sergio segundo um método que abre novas perspectivas à historiografia literária no Brasil e poderia ser denominado "pesquisa da constituição do texto". Não se trata da análise típica, voltada para dentro deste à busca do conhecimento de sua estrutura; mas de uma análise que parte do texto e se expande para fora dele, procurando vincular as suas expressões, os seus temas, a sua visão do mundo a fontes e análogos, de maneira a situá-lo num vasto tecido de cultura que mostra ao mesmo tempo a sua singularidade e a sua integração em contextos gerais. No fundo está o pressuposto, explícito em capítulos anteriores, que a literatura brasileira da Colônia é parte indissolúvel das literaturas do Ocidente da Europa e forma com elas um todo, apesar dos traços distintivos

que se vão configurando. Eu diria que estes originais de Sergio são uma espécie de golpe de misericórdia em certo nacionalismo estratégico que a nossa crítica adotou em função da Independência e como complemento dela, e do qual até hoje não nos desprendemos inteiramente. (Lembremos que Sergio escrevia no decênio de 1950).

Neste sentido, é crucial o longo estudo do soneto de Cláudio começado pelo verso

Este é o rio, a montanha é esta.

Baseado numa erudição incrível, Sergio mostra a afinidade do soneto com uma canção da *Diana*, de Jorge de Montemor, vem até um soneto de Góngora e outro de Lope de Vega, opinando que este deve ter sido o estímulo direto de Cláudio. Mas o que lhe importa não é descobrir fontes, e sim desvendar o sistema de tópicos que desde o fundo da Antiguidade vem formando a linguagem convencional dos poetas, de modo que cada texto é ao mesmo tempo próprio e comum, e o soneto de Cláudio é episódio pessoal de uma aventura literária inserida nos modelos da literatura do Ocidente. É o que vamos percebendo graças aos mais variados elementos: vocabulário, imagens, verso bimembre e até o princípio de Santo Inácio de Loiola, que manda proceder à "composição de lugar", maneira de superar a percepção direta da paisagem e sua eventual carga emotiva, graças a uma representação intelectual mediadora. E Sergio lembra que essa operação mental é perfeitamente cabível num bacharel em Cânones que foi aluno dos jesuítas e chegou a se preparar para o sacerdócio.

Nesse trabalho, fica patente o já referido senso das coalescências, que dissolve as divisões de períodos e restaura o movimento da tradição, fazendo ver o jogo indissolúvel da semelhança e da diferença como peculiar ao processo histórico das literaturas, e como instrumento mediante o qual o crítico deverá caracterizar cada autor, no que possui de próprio e de comum.

Graças à esse procedimento sutil, Sergio sugere como Cláudio é realmente antigo e moderno, renovador na intenção e arcaizante no impulso — o que se pode ver inclusive pela comparação entre textos que poliu o bastante para acomodá-los melhor à intenção teórica, e os que aparecem em redação inicial (é o caso do *Vila Rica*), marcada a fundo pelos traços *cultos* do passado, que acorrem naturalmente no movimento espontâneo do rascunho.

Nota sobre o preparo do texto

Apesar da alta qualidade da escrita, que tem quase sempre o aspecto de definitiva, estes originais agora publicados devem ser lidos como algo que ainda não recebera a demão final do seu rigoroso autor, que nunca fazia menos de quatro redações. Por isso apresentam alguns problemas de edição. As citações, por exemplo, não devem ter sido revistas por Sergio Buarque de Holanda. Eu não o fiz de maneira sistemática e só procedi ao cotejo quando tive dúvidas, podendo deste modo retificar alguns enganos, que não assinalei por tratar-se de mera revisão. Não mencionei também a correção de raríssimas distrações, como escrever "Gomes de Andrade" por "Freire de Andrade" ou "Moema" por "Lindóia". Nem tampouco as correções de erros datilográficos e um ou outro retoque na pontuação, como pôr vírgula final num aposto que só tinha a primeira. Em alguns momentos o erro datilográfico consistia em saltar palavra, que procurei substituir por outra, hipotética, ou por um ponto de interrogação quando não me ocorreu nenhuma, usando barras em ambos os casos: | |. Duas ou três vezes comentei os lapsos em notas, marcadas, como todas as outras que pareceram necessárias, com as minhas iniciais.

Caso especial é o da palavra "barroco", grafada quase sem exceção "baroco" nestes originais. Mas como na obra publicada Sergio usa a grafia corrente, achei que devia adotá-la de maneira uniforme, fazendo esta ressalva.

Mais delicado é o caso de certos trechos curtos que estão barrados, seja por leves traços a lápis de cima para baixo, seja por um rabisco sinuoso. Quereria Sergio suprimi-los? Estaria indicando que os utilizara ou ia utilizar noutro escrito? Pretendia modificá-los? Seja como for, eles se encaixam todos perfeitamente no nexo do discurso; por isso decidi mantê-los, assinalando cada ocorrência.

A.C.

PRIMEIRA PARTE

POESIA ÉPICA

1

O ideal heróico

Os modelos líricos do Renascimento não suscitariam no Brasil colonial mais do que umas poucas estrofes atribuídas a Anchieta, onde a sábia combinação de hexassílabos e decassílabos obedece a esquemas já canonizados por frei Luis de León e São João da Cruz. Anchieta morreu em 1597. Em 1593 aproximadamente, segundo conjecturas de Capistrano de Abreu, Bento Teixeira, a quem associaram alguns o sobrenome Pinto, podia estar compondo sua *Prosopopéia*, que Antônio Álvares, de Lisboa, imprimiria no ano de 1601*.

Durante muito tempo julgaram-no natural da América Portuguesa. Chegou-se mesmo a precisar: de Olinda ou Muribeca. Ultimamente, porém, firmaram-se dúvidas quanto à sua verdadeira naturalidade. Rodolfo Garcia, entre outros, presumiu-o reinol. E tratou de identificá-lo com certo cristão-novo, mestre de ensinar moços, que em 1594 depunha em Pernambuco ante a mesa do

*. À Iorge Dalbuquerque Coelho. Capitão & Gouernador de Paranambuco. Em Lisboa: Impresso com licença da Sancta Inquisição: Por Antonio Alvarez. Anno MCCCCCCI. — Um dos dois únicos exemplares conhecidos dessa edição pertence à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e foi consultado para o presente capítulo. Veja-se também a edição incluída nas Publicações da Academia Brasileira, Série de Clássicos Brasileiros, I — Literatura: Bento Teixeira, *Prosopopéia*, Álvaro Pinto, Editor (Anuário do Brasil), Rio de Janeiro, [s.f. 1923].

Santo Ofício[1]. Com a ajuda dos papéis constantes do livro das *Denunciações* de Olinda, pôde ainda Garcia apurar alguns dados sumários acerca da enigmática personagem.

Assim é que ficamos sabendo não apenas o lugar de seu nascimento, como os nomes dos pais, cristãos-novos ambos e falecidos na Bahia, onde, aparentemente, a família primeiro aportou no Brasil. Teve dois irmãos, que também adotaram profissão literária. Em 1580 freqüentava os estudos do Colégio da Companhia de Jesus na Bahia: mancebo alto, de barba ainda rala, vestido sempre comprido e barrete de clérigo. Pouco depois estaria na capitania de Ilhéus e ali casou com uma cristã-velha. Por volta de 1586 acha-se em Pernambuco, onde teria escola de ensinar moços, primeiro em Igaraçu e Olinda, por fim nas terras de João Pais, no cabo de Santo Agostinho. Em dezembro de 1594 mata a mulher e acolhe-se ao mosteiro dos beneditinos em Olinda.

Do próprio teor das declarações prestadas à mesa do Santo Ofício, infere-se que era pessoa de conhecimentos pouco vulgares para a época na capitania. Um dos denunciantes declara-o homem ladino, discreto, de muito bom juízo e saber. No seu próprio depoimento ele disserta eruditamente sobre o Talmude e os talmudistas, que, ao lado dos cabalistas, seriam os piores inimigos da fé cristã. Para apoiar suas afirmações, reporta-se ora ao frei Luis de Granada do *Símbolo de la Fé*, que mostra bem conhecer, ora ao bispo Jerônimo Osório e ao seu *De Gloria et Nobilitate Civile et Cristiana*. Uma testemunha acusa-o de declamar a Bíblia do latim em linguagem. Outra, de ler a *Diana* de Jorge de Montemor. Em discussão com o presidente do mosteiro que o acoitou, defende "com razões filosóficas" a tese herética de que Adão, ainda que não pecasse, nem por isso deixaria de morrer. Em certa ocasião avança que, tendo Deus criado o homem à sua imagem, não havia de lhe dar no além-túmulo mais castigo do que os tormentos da consciência, e isso parecia redundar na negação do inferno.

Pelas circunstâncias apontadas parece inegável a Garcia que Teixeira seria homem para compor a *Prosopopéia* e até coisa melhor. Na capitania pernambucana não havia mesmo pessoa de mais cultura literária. E acrescenta ainda a essa uma prova extrínseca, de importância cabal: não havia ali, pela mesma época, outra pessoa que tivesse o nome de Bento Teixeira.

---

1. *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil. Denunciações de Pernambuco* — 1593-1595 (São Paulo, 1929), pp. XXVI-XXIX e *passim*.

As razões alvitradas para a identificação podem não ser infalíveis. Entretanto os argumentos que contra ela se podem e se puderam aduzir até agora são tudo menos convincentes. Em face dos textos que estabelecem com certeza a familiaridade do Bento Teixeira das *Denunciações* com as letras tanto sagradas como profanas, não cabe, por exemplo, depreender o contrário de sua outra declaração, transmitida por uma testemunha da Bahia, de que ele faria grande proveito na Igreja de Deus ou lhe causaria grande dano se fosse letrado[2]. Dadas as circunstâncias já lembradas, parece claro que tal afirmação só pode ter um significado relativo.

Que a *Prosopopéia* deva ter valido a Teixeira o livrar-se do castigo por tantas e tão graves denúncias de que foi objeto é outra sugestão plausível de Rodolfo Garcia. Pouco importa saber se Jorge Coelho, a quem é dirigido o poema, pertencia ainda aos vivos em 1601, data de sua publicação, pois é compreensível que, senhores da capitania, os Albuquerques só podiam lisonjear-se com as lisonjas a um dos seus. E é muito provável que, antes daquela data, a obra já circulasse manuscrita ao menos entre os que podiam favorecer a Bento Teixeira. Que sua composição não foi posterior a 1594 já o mostrou Capistrano de Abreu, argumentando com os versos onde Jerônimo de Albuquerque, morto nesse ano, ainda figura entre os vivos.

Das passagens em que Teixeira fala nas primeiras primícias, no aperfeiçoamento da própria musa, nos planos afagados para o futuro, infere ainda o historiador que ele deveria ser bastante jovem quando escreveu o poema. "Teria seus 20 anos em 1593?", pergunta. Nesse caso não poderia acompanhar Jorge Coelho na viagem de que trata a *Relação do Naufrágio que fez o mesmo Jorge de Albuquerque Coelho vindo de Pernambuco a nau Santo Antônio em o ano de 1565*, obra escrita por uma testemunha ocular dos sucessos da viagem e obra que lhe foi por muito tempo atribuída, além de ter sido impressa juntamente com a *Prosopopéia* antes de ser incluída na *História Trágico-Marítima*[3].

Hoje sabemos que Bento Teixeira não podia contar 20 anos apenas em 1593, já que em seu depoimento do ano seguinte confessa ter 33 anos. Nascera assim por volta de 1561 ou, com mais

2. Cf. *Primeira Visitação do Santo Ofício às Partes do Brasil. Denunciações da Bahia* — 1591-1595 (São Paulo, 1925), p. 512.

3. J. Capistrano de Abreu, *Ensaios e Estudos*, 1ª série (Rio de Janeiro, 1931), p. 331.

probabilidades, em 1560, pois seu depoimento é de janeiro e, segundo uma testemunha que o conhecera em 1580, já mostrava então mais de 20 anos. Este pormenor biográfico, aparentemente insignificante onde se trate de examinar a obra do poeta, pode, no entanto, suscitar mais de uma questão notável. Se Teixeira nasceu em 1560 não é, com efeito, de acreditar que pudesse referir como testemunha o naufrágio padecido por Jorge de Albuquerque Coelho, pois teria cinco anos de idade na ocasião da viagem da nau *Santo Antônio*. Desaparece, de qualquer modo, a absoluta impossibilidade material de identificar-se o Bento Teixeira da *Prosopopéia* com o Bento Teixeira Pinto da *Relação*, tanto mais quanto esta parece ter sido redigida em data bem ulterior à dos sucessos que refere.

O problema torna-se bem mais complexo, porém, no caso da outra obra também atribuída, de início, a Bento Teixeira ou Bento Teixeira Pinto: os *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Brandônio, principal interlocutor nesses *Diálogos* e porta-voz de quem os compôs, encarregara-se, já em 1583, dos dízimos do açúcar, segundo ele mesmo o confessa. Não pode tratar-se de Bento Teixeira, argumenta Capistrano de Abreu, escorado na presunção, errônea, como se mostrou, de que o futuro autor da *Prosopopéia* contaria, então, apenas dez anos. Provado que Teixeira tinha naquele ano mais de 20 anos, cai por terra o argumento.

Note-se que o mesmo interlocutor era em 1583 ainda novo na terra e que três anos depois ainda nela se encontrava. Pôde apurar Capistrano de Abreu que em 1583 o opulento cristão-novo Bento Dias Santiago arrematara os dízimos da capitania. Não podia dizer-se novo em Pernambuco quem, como ele, ali se encontrava pelo menos desde 1565, de modo que fica excluída a possibilidade de identificá-lo com Brandônio. Sabe-se, porém, que tinha poderes para nomear escrivães que assistissem à saída dos açúcares. Entre estes bem podia estar o futuro autor dos *Diálogos*.

De um depoimento de 1594, incluído entre as *Denunciações de Pernambuco*, consta que Bento Teixeira "haverá dez anos pouco mais ou menos" andara em São Jorge dos Ilhéus, onde casou com Felipa Raposa. Prestado no mês de janeiro e com aquele "mais ou menos", o testemunho não desautoriza a suspeita de que já em 1583, tendo constituído família, ele estivesse de mudança — ou de volta — em Pernambuco, onde o vamos encontrar pouco depois. Nada impede que no mesmo ano se achasse já empregado

no negócio de Bento Santiago, cristão-novo como ele. De qualquer modo não deixaria de ser novo na terra, e viu-se que era o caso de Brandônio.

Este está seguramente em Pernambuco no ano de 1586, quando lá está o Teixeira das *Denunciações*. Ausenta-se mais de uma vez e por breve tempo. Em 1591 e depois aparece na capitania, onde em 1593 se acha também Bento Teixeira, já às voltas com o Santo Ofício. Em 1597 vai ao Reino e ainda lá se encontra em 1600: em 1601 publica-se em Lisboa a *Prosopopéia*. Se estivesse averiguado tratar-se de uma só e mesma pessoa, seria lícito presumir que, nessa viagem, cuidou de fazer imprimir o poema.

Embora essas circunstâncias não bastem para decidir-se em favor de Bento Teixeira a discutida paternidade dos *Diálogos* — o que lhe daria um lugar bem considerável em nossas letras coloniais —, é forçoso convir em que os seus títulos são tão valiosos, ao menos, quanto os motivos que levaram Capistrano de Abreu a inclinar-se por outro nome, antes insuspeitado: o mercador Ambrósio Fernandes Brandão. Na dúvida ficará como autor, sem contestação, de um livro único, da *Prosopopéia*, o que certamente não é muito. Sua importância, assim, torna-se quase apenas histórica, e essa mesma bem minguada quando se sabe que não foi o primeiro filho do Brasil a publicar seus versos: primazia que mais de um século depois reivindicará para si, bem ou mal, o baiano Manuel Botelho de Oliveira.

Em prólogo dedicado a Jorge de Albuquerque, não perde o autor a oportunidade de mostrar sua erudição clássica, reportando-se ao *ut pictura poesis* horaciano para lembrar que os pintores debuxam rascunhos na tábua lisa e só em seguida tratam de desenvolver a obra e realçar-lhe as tintas, até que fique "na fineza de sua perfeição". Assim também ele quer apresentar seu poema como um esboço a ser ampliado e melhorado com o tempo: "quis primeiro fazer este rascunho, para depois, sendo-me concedido por vossa mercê, ir mui particularmente pintando os membros dessa Imagem, se não me faltar a tinta do favor de vossa mercê...".

Essa modéstia convencional não é, porém, de molde a estorvar seu firme empenho. O próprio lustre do herói, cujo valor, naturalmente, há de "estancar a Lácia e a Grega lira", se espelhará em seu panegírico. No exórdio de seis estrofes, destinado ao engrandecimento do novo Albuquerque, admite ainda o poeta que não exista medida comum entre virtudes tão sublimes que vai can-

tar e suas próprias e parcas forças: "minha Musa inculta e mal limada". Mas não é lícito esperar que o resplendor de uma glória alta e generosa venha a iluminar o estro ainda bisonho? A dignidade sem par do tema irá impor-se finalmente, envolvendo-a e elevando-a sobre a inspiração canhestra. Já agora o poeta se sente capaz de cantar

> Com som q'Ar, Fogo, Mar e Terra espante.

Ao exórdio onde pululam, como, aliás, no resto da obra, as alusões mitológicas e os epítetos da forja camoniana, segue-se a "Narração", assim intitulada: espécie de alegoria barroca, onde, ao longo de dez estrofes, vemos, emersos do noturno oceano, os deuses marítimos e seu capitão, com seu cortejo de ninfas, sereias, focas e golfinhos. Entre as deidades, depois de Netuno, caberá lugar de realce, no poema, a Proteu, que, dotado de poderes proféticos, irá referir as vicissitudes do herói.

Neste passo, entretanto, insere-se uma breve descrição do Recife de Pernambuco (cinco estrofes), onde, junto à barra, da parte esquerda, se reúne a assembléia dos deuses. Todos eles, Netuno à frente, preparam-se para escutar os vaticínios fatais. E então, Proteu,

> Com voz bem entoada e bom meneio,
> Ao profundo silêncio larga o freio.

A seção principal e a mais extensa do poema é constituída exatamente desse Canto de Proteu (71, num total de 94 oitavas), que por si só já forma como uma unidade à parte no conjunto da obra. Agora é um deus quem vai falar, e seu discurso, segundo as leis da velha retórica, há de comportar, por sua vez, exórdio e narração dignos do orador e do objeto eleito. Além dessa, pode-se notar que o novo panegírico atende a outra regra venerável, que, no louvor aos mortais, manda que se definam três momentos distintos — *temporibus tribus*. No primeiro, enalteçam-se os antepassados do herói, em seguida, seus feitos juvenis e, para rematar, os da idade madura.

Consoante essa tradição, Proteu, depois de evocar Olinda, sede da Nova Lusitânia, que já prevê destinada a um futuro grandioso — a "opulenta Olinda florescente", com seu distrito po-

voado de gente fera e belicosa —, refere-se à vinda de Duarte Coelho, pai de Jorge, à sua consorte, aos dois filhos, que farão "arcar do mundo a sobrancelha". O primeiro donatário de Pernambuco é comparado, nada menos, ao pio Enéias, a Cipião, a Nestor, a Fábio. Mas Jorge e Duarte de Albuquerque são "dois Martes", que mal saídos da puerícia, já sabem dilatar sua Nova Lusitânia, pondo tudo a ferro e fogo, sempre que aos "mil meneios d'amor brando" não queiram mostrar-se sensíveis os "bárbaros habitadores" do país.

A maneira pela qual se refere às façanhas dos dois adolescentes, constantemente a fender peitos e a abrir costados com os braços vigorosos, juncando "de mil membros palpitantes, caminhos, arraiais, campos...", não é de um coração gentil. Nem se diga que tamanhas tropelias respondam a alguma necessidade do gênero épico, pois este, ao contrário, e desde Virgílio, viu sempre na cordura e prudência juvenis — o ideal clássico do *puer senex* — um dom dos céus. Se a alguma coisa ela responde é, na melhor hipótese, à própria rudeza do meio americano onde viveu e se criou o poeta.

Para louvar os dois Albuquerques não encontra melhor recurso do que o de compará-los a dois rios manando espumosos de altíssimos montes, "árvores e troncos arrancando":

> Tal Jorge d'Albuquerque e o grã Duarte
> Farão destruição em toda parte.

Chega, porém, a idade madura, e Jorge, após vencer o bárbaro gentio, procura outro cenário para sua ação. Maior que Aquiles

> ... mais invicto
> Que o que desceu ao Reino de Cocito,

dispõe-se agora a partir para o Velho Mundo e tentar a fortuna no Oceano. Porém Lêmnio cruel, de quem descende a "bárbara progênie" dos indígenas brasílicos, não espera outra ocasião para vingar-se desse novo e soberbo Albuquerque, tão nefasto à sua estirpe, e contra ele mobiliza as forças da Natureza. Uma luta sem quartel, que ao poeta dá pretexto para repisar alguns lugares clássicos da epopéia — tempestade marítima, serena exortação aos nautas atemorizados —, revela ainda uma vez a energia e coragem

do herói, ao cabo vencedor. Frustrados "os pensamentos vãos de Lêmnio falso", aporta a valorosa companhia à cidade de Ulisses, e saem Albuquerque e seus homens a visitar, descalços, os templos consagrados.

Corre o tempo e iniciam-se os aprestos para a infausta aventura africana de D. Sebastião. Nada melhor poderiam desejar os dois heróis, sequiosos de glória. Alistados na real milícia, lá se vão eles, para fazer nos agarenos mais estrago "do que em Romanos fez o de Cartago". O desastre final e já à vista multiplica-lhes as forças, pois é na adversidade que o valor se retempera. Com o calor da peleja, todo banhado já em sangue mouro, Jorge ainda tem ânimo para dirigir um apelo aos que o seguem, tímidos e lassos. Suas palavras traem, agora, a mesma coragem ponderada com que, na odisséia da nau *Santo Antônio*, incitara os marinheiros a lutar contra a sorte contrária. E Duarte, quando vê, afinal, fugirem-lhe os homens, premidos pela cruel força mauritana, dirige-lhes esta invectiva em que um crítico moderno encontrou sublimidade:

... Corações efeminados,
Lá contareis aos vivos o que vistes,
Porque eu direi aos mortos que fugistes.

A Jorge, porém, pertence a façanha mais memorável dessa triste campanha, pois, vendo o rei desamparado, já quase fora do sentido, não hesita em ceder-lhe o próprio cavalo. Glosado por outros cronistas, o episódio pertence, em realidade, às lendárias gestas da luta dos povos ibéricos contra o inimigo de sua fé, mas não data de Alcacerquibir. Sua origem, muito mais remota, está provavelmente na passagem da primeira *Crónica General*, onde o fabuloso Bernardo del Carpio lembra a Afonso, o Casto, como o salvara de um desastre certo em Benavente: "bién sabedes vos como yo vos acorri con el mio cavallo en Venavente, quando vos mataron el vuestro en la batalla que ovistes con el moro Ores". O caso era digno de seduzir imaginações romanescas, e Menendez y Pelayo, editor da *Crónica*, mostrou como dele se utilizara o autor do *Amadis*[4]. Não custa crer que Bento Teixeira se deixasse impressionar pela façanha, dela servindo-se para compor sua matéria épica.

---

4. M. Menendez y Pelayo, *Origenes de la Novella*, II (Buenos Aires, s.d.), p. 175 n.

Neste caso, como em outros semelhantes, nem o poeta precisaria de escrúpulos para torcer a verdade em favor de sua personagem, nem esta, se o lesse, em aceitar a falsificação lisonjeira, pois esses recursos, que hoje nos parecem insólitos, mesmo numa composição poética, seriam lícitos e louváveis no século XVI. É significativo que, redigindo ou refazendo seus discursos sobre a poesia heróica, no mesmo ano em que Teixeira andava em Olinda às voltas com os inquisidores, o Tasso pudesse sustentar sem escândalo que um poeta há de perguntar-se, antes de tudo, se o sucesso histórico a ser narrado não seria mais maravilhoso, verossímil ou deleitável se tivesse ocorrido diversamente: em qualquer desses casos "sem nenhum respeito à história, que mude e remude a seu arbítrio, ordene e reordene e reduza os acidentes das coisas segundo a forma que julgar melhor, misturando o verdadeiro ao fingido, mas de tal modo que a verdade seja o fundamento da fábula"[5]. Não é, em outras palavras, o que já se lê em Aristóteles, onde diz que o poeta atende ao universal, não ao particular, e assim considera os fatos não como efetivamente se passaram, mas como deveriam passar-se?

Seria ociosa, por conseguinte, uma análise tendente a verificar segundo os dados históricos a matéria desses ornatos que servem ao autor para engrandecer os sucessos narrados e alçá-los sobre a tosca realidade. Eles têm de fato o mesmo valor que se deve atribuir a artifícios tais como aquele, nas linhas finais da *Prosopopéia*, onde o poeta se finge testemunha da assembléia dos deuses marinhos:

Eu que a tal espetáculo presente
Estive, quis em Verso numeroso
Escrevê-lo, por ver se assim convinha
Para mais perfeição da Musa minha.

Entre os vaticínios de Proteu incluem-se a captura pelos sarracenos dos dois irmãos, seu resgate

Por cópia inumerável de dinheiro,

a morte, pouco depois, de Duarte, o lamento de sua distante Olinda, que envolta "em fúnebre vestidura, inculta, sem feição, descabelada", passa a chorá-lo,

5. T. Tasso, *Discorsi del Poema Eroico*, lib. 3.

Té que seja de Jorge consolada
Que por ti na Ulisséia fica em pranto.

Pelo ano de 1584, em que Bento Teixeira deve ter fixado residência em Pernambuco, Jorge de Albuquerque não teria assumido pessoalmente a donataria, vaga com a morte do irmão. Entretanto estaria bem fresca ali a lembrança dos lutuosos acontecimentos. Entre aquele ano e o de 1594, em que morre por sua vez Jerônimo de Albuquerque, encarregado do governo de Pernambuco na ausência do sobrinho Jorge, deve situar-se a composição do poema.

Como a *Relação do Naufrágio* trata de acontecimentos que antecedem de 20 ou 30 anos essa composição, pode-se supor que já então estivesse redigida e circulasse ao menos em versão manuscrita. E embora se tenha pretendido o contrário, não é de todo impossível que a conhecesse o autor da *Prosopopéia* quando elaborou seu poema. Nesta e na obra em prosa, vêm descritas com a mesma vivacidade de cores as façanhas de Jorge Coelho em luta com os naturais da terra. Observa-se na *Relação* que, ao iniciar-se essa luta, não ousavam os portugueses de Olinda sair fora da vila mais de uma ou duas léguas pela terra adentro e, ao longo da costa, três ou quatro. Por obra do jovem herói e num breve prazo de cinco anos, tornou-se enfim possível aos moradores da vila irem seguramente, pelo sertão, 15 a 20 léguas, e 60 ao longo da costa, que tantas tinha de jurisdição a capitania. Não é isso mesmo o que lemos no poema, quando se apresenta Jorge de Albuquerque Coelho, "no princípio de sua Primavera" a dilatar o distrito olindense?

Na obra em prosa vem ainda, prolixamente referida, a tragédia marítima padecida pelos viajantes da nau *Santo Antônio*, que devem enfrentar de um lado a tormenta, de outro a sanha dos hereges franceses. Só atento aos dados genéricos, o poeta acena para a fúria dos ventos, das ondas, da tempestade, de tudo quando poderia desencadear contra suas vítimas o ardor vingativo do tirano dos Ciclopes. Não entra em pormenores e sobretudo silencia acerca dos hereges. Por ignorância dos fatos históricos? Em realidade, numa criação épica, principalmente se concebida como simples debuxo, o essencial seria a peleja contra as forças naturais desatadas pela ira de um deus inimigo, de conformidade com a intriga mitológica desenvolvida pelo autor. Tanto mais quanto o tema da

tempestade marítima pertence aos *topoi* quase obrigatórios, desde Homero e Virgílio, numa genuína poesia heróica. Por outro lado, a luta contra os inimigos da Fé já não ocupa toda a parte final do poema?

Em compensação não faltam, na *Prosopopéia*, aquelas exortações de Jorge Coelho aos marujos desarvorados na medida em que melhor condizem com o porte épico emprestado ao herói. Este, na *Relação*, evoca em dado momento, para os companheiros já desesperados de vida, sem forças e mantimentos que a sustentassem, os grandes perigos passados e vencidos desde o começo da jornada: não era uma razão para se fortalecerem, agora, contra todas as adversidades? O Senhor, que até ali os sustentara, certo não iria largá-los no pior momento, mas os levaria finalmente à terra a fim de que todos conhecessem o milagre de sua salvação. E não os levaria a qualquer terra, senão à cidade de Lisboa, "onde possamos contar coisas tão novas como estas".

O herói da *Prosopopéia* serve-se em tudo de idênticos argumentos quando busca reanimar os navegantes aflitos. Assim, estes deveriam tirar motivos de confiança em uma soberana força, que não lhes faltara nos mais graves infortúnios:

Vós de Cila e Caríbdis escapando
De mil baixos, e sirtes arenosas,
Vindes num lenho côncavo cortando
As inquietas ondas espumosas.
Da fome e da sede o rigor passando,
E outras faltas em fim dificultosas,
Convém-vos adquirir u'a força nova,
Que o fim as coisas examina e prova.

À certeza de que chegariam sãos e salvos à terra —

Por perigos cruéis, por casos vários
Hemos d'entrar no porto Lusitano,

— também alude expressamente o poeta. E ainda à consolação que lhes viria de poderem contar mais tarde os perigos sofridos e a milagrosa salvação:

Olhai o grande gozo, e doce glória
Que tereis quando postos em descanso

Contardes esta longa e triste história
Junto do pátrio lar seguro e manso[6].

Finalmente a passagem da *Relação* onde se diz de Jorge e de seus companheiros que, em Belém, formaram romaria para dar graças a Nossa Senhora da Ajuda ressurge na *Prosopopéia*, quando aparecem os náufragos, já na cidade de Ulisses.

Os Templos visitando Consagrados
Em procissão, e cada qual descalço.

Qualquer confronto que se pretenda estabelecer entre o Jorge da *Relação* e o do poema haverá de ter em vista, no entanto, uma diferença essencial que os separa. Do primeiro pode-se dizer que cada uma das suas palavras constitui um ato de devoção cristã: "confiemos todos na misericórdia do Senhor, cuja piedade é infinita...", "lembre-nos que nunca ninguém pediu a Deus misericórdia com pureza de coração, que lhe fosse negada"; "...enquanto temos vida, trabalhemos pela conservar, que Nosso Senhor suprirá por sua grande misericórdia e bondade a falta das nossas mãos...". "E que sabeis se são estes trabalhos com que quer provar vossa fé, mimos de Nosso Senhor?"[7] etc. No poema, onde vemos prevalecer sem contraste a convenção heróica e mitológica, apenas se insinua, e de modo bastante ambíguo, a presença protetora de uma entidade mais alta:

De nossa parte os meios ordinários
Não faltem, que não falta o Soberano.

O que sustentará os nautas desalentados é principalmente a lembrança dos antigos — "destes barões tão claros e eminentes" — e

6. Na edição de 1601 lê-se "seguro emenso" em lugar de "seguro e manso". Embora evidente e de fácil substituição, o erro manteve-se na edição de 1873, organizada sob a direção de Ramiz Galvão, que, aliás, pretendia "reproduzir com a maior fidelidade possível o exemplar de 1601". Os revisores da publicação mais recente, incluída em sua Biblioteca de Cultura Nacional pela Academia Brasileira de Letras, agravaram a situação, mudando "emenso" para "immenso", que não dá rima nem sentido plausível. O texto emendado, com estas explicações, figura pela primeira vez em nossa *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, I (Rio de Janeiro, 1953), p. 47.

7. *História Trágico-Marítima*, compilada por Bernardo Gomes de Brito. Ed. de Damião Peres, III (Porto, 1937), pp. 125-37.

também a esperança de glória. Nem aqui, na fala de Jorge Coelho, nem no resto do poema, nem no prólogo-dedicatória, há indício de alguma piedade cristã capaz de tornar irredutível o Bento Teixeira da *Prosopopéia* àquele mestre de ensinar moços, que nas *Denunciações* aparece tantas vezes incriminado de descrença, blasfêmia e heresia.

Se os críticos modernos se têm dividido quanto ao mérito literário do poema, inclinando-se muitos, talvez a maioria, por uma posição francamente adversa, o fato é que tais juízos nem sempre parecem ditados por uma consideração perfeitamente objetiva da obra. Há, por exemplo, quem faça depender sua crítica da maior ou menor importância histórica atribuída a Bento Teixeira. E há, mesmo entre seus mais denodados apologistas, quem se fie em demasia nos textos impressos da obra. É o caso justamente do responsável pela edição acadêmica da *Prosopopéia*, que nos versos onde se pintam, logo ao início da "Narração", as luzentes estrelas resplandecendo de tal modo no mar estanhado que, fixas, embora, no céu, parecem estar no "licor falso", descobre uma feliz descrição e metáfora felicíssima, acrescentando que, diante delas, o próprio Camões havia de ter orgulho do imitador. Aquela alusão ao licor falso poderia, efetivamente, valer por um prenúncio das forças traiçoeiras que já se dissimulavam sob as águas serenas. Apenas o autor não chegara a tais requintes: escrevera simplesmente, quase prosaicamente, "licor salso" e é como está na impressão de 1601. A metáfora feliz resulta de uma colaboração involuntária dos editores subseqüentes.

Pode-se, aliás, dizer de Bento Teixeira que, tantas vezes maltratado por historiadores e críticos, não o foi menos pelos impressores de seu livro. Estes, no discurso de Lêmnio chegaram a transformar, por exemplo, em "indigente" o "deus indigete" e, a partir da edição de Ramiz Galvão, os "Centimanos" em "Cetimanos". O erro, neste último caso, é talvez explicável pela ausência do "e" tildado na oficina impressora que em 1873 deveria reproduzir fielmente o texto de 1601, onde se lê "Cẽtimanos", com um til sobre o "e". O erro não foi corrigido nas publicações ulteriores.

Ao menos em um caso esses erros puderam transformar-se em autênticos enigmas que vêm desafiando a paciência dos intérpretes. É o que se deu particularmente com aquela passagem do exórdio onde se lê:

O marchetado Carro do seu Febo
Celebre o Sol Munès com falsa pompa.

"Sol Munès" é a expressão misteriosa que já figura na edição inaugural e há de conservar-se nas outras. João Ribeiro, que a assinala em sua crítica à publicação acadêmica, não ousa, contudo explicá-la. Capistrano de Abreu e também Otoniel Mota darão uma interpretação só aparentemente admissível. O último, fundando-se no verso inicial da elegia IV de Camões, onde há menção do "sulmonense Ovídio", lembra: Sulmonense porque natural de Sulmona. | De | Sulmonense teria | vindo | a forma colateral, evoluída, "sulmonès", com acento grave. Assim o poeta teria escrito, e o Sol Munès seria, em verdade, "sulmonês", isto é, Ovídio.

À primeira vista nada se pode objetar contra semelhante reconstrução. Bento Teixeira, que provavelmente se lembrara, ao compor a estrofe, daquela passagem dos *Lusíadas* (II, 110) onde há menção dos "cavalos que o carro marchetado, etc.", bem poderia seguir o seu modelo empregando a expressão "sulmonense" ou "sulmonès", comparável a "Mantuano", que designava o outro e principal nome dos épicos quinhentistas. E todavia, na *Prosopopéia*, o que imediatamente se segue àqueles versos permite hesitar ante uma tal interpretação:

E a ruína cantando do mancebo,
Com importuna voz, os ares rompa.

Que ruína? De que mancebo? Nada há, com efeito, na "falsa pompa" do sulmonense Ovídio, que possa condizer com isso. Segundo todas as aparências, ao redigir seu poema, Bento Teixeira não teria cogitado em sulmonense ou sulmonès, mas antes em Salmoneu, nome de uma figura mítica que os poetas do tempo, leitores e imitadores de Virgílio, associavam à idéia da glória intrusa. Mesmo Santa Rita Durão a ele se referirá e ao seu "torpe engano" (v. *Caramuru*, II, 47). Constava desse Salmoneu que, fundador da cidade de Salmone, onde chegou a rei, fizera construir uma ponte metálica sobre a qual corria em carro magnífico e resplandecente: o "marchetado carro". Lançando tochas acesas e servindo-se de outros mil artifícios, para imitar o ruido do trovão, o imprudente mancebo pretendeu, com "falsa pompa", impor-se aos seus súditos. Zeus, irritado ante uma tal audácia, condenou-o prontamente

à ruína, lançando contra ele um dos seus mortíferos raios[8]. É bem compreensível que, em sua ambição de partilhar de outro licor "melhor que de Aganipe", o panegirista de Jorge de Albuquerque Coelho buscasse celebrar o herói com viva trompa, "q'Ar, Fogo, Terra e Mar espante", sem o risco, porém, daquela falsa pompa que arruinara o Salmoneu.

Segue-se ao poema um "soneto por ecos", ou seja, um soneto onde se repete, de modo a formar sentido, a última sílaba de cada verso: tipo de exercício que praticariam até ao abuso numerosos autores do século XVII. Nem por isso a obra de Bento Teixeira deixa de inscrever-se claramente no ciclo da épica renascentista. E não se pode sequer afirmar que esse ciclo tenha conhecido com ela, no Brasil, seu começo e fim. A grandeza dos antigos feitos lusitanos, através das quatro partes do mundo, seria ao menos tão evidente para os homens da era barroca quanto o fora na época dos grandes descobrimentos marítimos. Em realidade, a consciência de um passado heróico e memorável jamais pôde ser tão viva e exaltada entre portugueses do que precisamente nas fases de abatimento nacional, e o foi em particular quando o país se viu sujeito a uma casa reinante estrangeira. Mas a gloriosa epopéia, onde se cantaram suas armas e varões assinalados, se detivera na miragem oriental. A América Lusitana que, já agora, constituía o testemunho presente e o mais valioso daqueles grandes feitos, tinha sido para Luís de Camões uma simples incógnita: a "terra de Santa Cruz pouco sabida". Nada parecerá mais natural, por conseguinte, do que a sedução constantemente exercida sobre os naturais do Brasil pela poesia de timbre heróico, a partir do momento em que, na remota colônia americana, surgem os primeiros indícios de atividade intelectual.

Pouco menos de 30 anos após a impressão do poema de Bento Teixeira, frei Vicente do Salvador, dirigindo-se a Manuel Severim de Faria, dava conta dos trabalhos que empreendera a pedido do historiador português. Encomendara-lhe este uma história do Brasil, e o frade baiano oferecia-lhe duas: a primeira em prosa e a outra em verso. A última , pelo menos assim o diz ele em carta de 20 de dezembro de 1627, solicitara a um amigo que a compusesse. De sorte que poderia lembrar, como efetivamente o fez, as palavras de Santo Agostinho a Simpliciano: como este houvesse

8. Cf. *Antologia, cit.*, p. 322 s.

ordenado "um tratado breve em declaração de certas dificuldades", entregara-lhe o santo, não um, porém "dois livros inteiros, desculpando-se ainda com ser a letra tanta, que pudera causar fastio de não satisfazer ao que lhe fora pedido, conforme ao desejo do suplicante"[9]. Apenas esperava que, no seu caso particular, a diferença dos métodos usados nos dois livros, um em prosa e o outro em verso, servisse para dar maior variedade e sabor à leitura.

As expressões de frei Vicente não estão isentas de voluntária ambigüidade, e deixam mesmo pensar que ele próprio, segundo o exemplo aludido de Santo Agostinho, seria o autor das duas obras oferecidas a Severim de Faria. A história em prosa a que se refere é hoje conhecida, ao menos na sua maior parte, e está publicada. Da outra, o poema, que bem se pode imaginar composto em oitava-rima — a estrofe heróica por excelência e a estrofe já consagrada por Camões, que o mesmo frei Vicente situa entre os historiadores, ao lado de João de Barros e Diogo do Couto —, só há notícia no proêmio dedicado ao mestre lusitano. Tudo leva a supor que se tenha perdido no incêndio que consumiu em 1755 a biblioteca de Severim de Faria, durante o terremoto de Lisboa.

Em oitava-rima se compôs ao menos outro poema heróico inspirado em fatos de nossa vida colonial brasileira. Que seu autor tenha sido animado a tanto por um episódio da história das bandeiras paulistas não é de se admirar, pois dificilmente outra página de nosso passado se prestaria em tão alto grau à idealização épica. Assim como os antigos marinheiros lusitanos, tinham chegado os bandeirantes a mundos de povos remotos, superando obstáculos nunca antes vencidos por gente de estirpe européia. Por mais tosco que fosse seu engenho, a muitos desses homens terá ocorrido a possibilidade de um tal confronto. E é bem sugestiva, a esse respeito, que uma página de inventário feito em 1616 no sertão de Paraopeba traga no verso, entre outras, aquela estrofe dos *Lusíadas* que principia com estes versos:

> Passamos o limite aonde chega
> O Sol, que para o Norte os carros guia,
> Onde jazem os povos a quem nega
> O filho de Climene a luz do dia...[10]

---

9. Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil*, 3ª ed. (São Paulo, s.d.), p. 3.
10. Cf. *Inventários e Testamentos*, V (São Paulo, 1920), p. 195.

O fato é que, além de Diogo Grasson Tinoco, só conhecido através das quatro estâncias reproduzidas por Cláudio Manuel da Costa no "fundamento histórico" do poema *Vila Rica*[11], há notícia de uma composição em versos sobre o mesmo tema, ou seja, os feitos e as ações de Fernão Dias Pais. A notícia vem na *Genealogia Paulista* de Silva Leme, onde, sob o título Alvarengas e com remissão à *Nobiliarquia* de Pedro Taques, se pode ler o seguinte: "... Domingos Cardoso Coutinho, natural de Lamego, filho de Simão Vaz e de Maria Dias. Acompanhou durante sete anos ao governador Fernão Dias Pais, quando entrou ao sertão dos Mapaxós em busca de esmeraldas. Excelente poeta, foi o autor da 'Relação Panegírica', em versos, da vida e ações do dito governador das esmeraldas. Faleceu em São Paulo, em 1683, com testamento"[12].

Não está excluída a hipótese da identidade entre Grasson Tinoco e Cardoso Coutinho. Essa hipótese foi sugerida e engenhosamente defendida pelo historiador paulista Américo de Moura. Partindo de uma investigação escrupulosa do documentário do século XVII, tratou primeiramente de corrigir o linhagista na parte onde este afirma que Domingos Coutinho foi dos companheiros de Fernão Dias na jornada das esmeraldas. Verificou, assim, que o poeta viveu pouco tempo em São Paulo. Pode ter vindo em 1680 aproximadamente, ao tempo em que veio D. Rodrigo de Castelo Branco. Um dos parentes de sua mulher — parenta, por sua vez, de Cláudio Manuel da Costa, que viveria no século seguinte — era o mais letrado dentre os companheiros de Fernão Dias, tendo sido o escrivão que, no Guaicuí, lavrou o termo dos últimos atos por este praticados. Morreu Coutinho no mesmo ano em que se vira coagido com pancadas, pelo povo, a servir de procurador numa rebelião iniciada, depois de ter procurado esquivar-se a isso sob a alegação de que era forasteiro. "Homem de letras", observa Américo de Moura, "não tinha tido ainda a oportunidade de se aclimar como outros reinóis, e caro lhe custou isso"[13].

A conversão de Domingos Cardoso Coutinho em Diogo Grasson Tinoco seria explicável, segundo Moura, por simples anagrama,

---

11. Cláudio Manuel da Costa, (Glauceste Satúrnio), *Obras Poéticas* de... (Rio de Janeiro, 1903), pp. 175-9.

12. Silva Leme, *Genealogia Paulista*, V (São Paulo, 1904), p. 373.

13. Cf. Américo de Moura, "Grasson, Enigma Histórico", *Correio Paulistano*, 20 de maio de 1951. Do mesmo autor e sobre o mesmo assunto veja-se também "O Primeiro Cantor de Fernão Dias Pais", *Boletim da Sociedade de Estudos Filológicos*, t. I, nº 2 (São Paulo, Dezembro 1945), pp. 288-306.

desta forma — Dom Diogo Crasson (anagrama de Domingos Cardoso), Thinouco (anagrama de Coutinho). Com o tempo se teria corrompido o anagrama primitivo. No texto de Cláudio Manuel da Costa ficou sendo Diogo Grasson Tinoco, já alterado. O Vilhena das *Notícias Soteropolitanas* já o transforma, pelos fins do século XVIII, em Garson Tinoco. Em escritos mais recentes aparece a forma Garção Tinoco. Seria lícito supor que um dos copistas terá trocado o "C" pelo "G", coisa que a qualquer pessoa pode acontecer na transcrição de uma forma exótica. E assim ficaria resolvido o enigma que desafiara a argúcia de vários historiadores de nosso tempo. Entre estes, Afonso d'E. Taunay lembrou que Grasson poderia ser oriundo de São Paulo ou viveu entre os paulistas na segunda metade do século XVII. João Ribeiro pensou que estaria "pelo menos vinculado à vida daqueles sertanistas" e Basílio de Magalhães sugeriu sua possível procedência lusitana. A solução indicada por Américo de Moura vem favorecer esta última hipótese.

Parece indiscutível, certamente, que sua tentativa é mais plausível do que outra reconstrução anagramática apresentada, esta, por Pedro Calmon, tendente a identificar Grasson com o baiano Gonçalo Soares da Franca, "poeta dos mais altos do Parnasso regional, que Gregório de Matos apresentou à posteridade num soneto admirável". A primeira letra de Grasson corresponde à primeira de Gonçalo; as duas seguintes são duas letras de Franca (*ra*); os *ss* extremam o Soares e as últimas são a segunda e terceira do primeiro nome, em perfeita simetria com as equivalentes do último[14].

Nessa pretensa solução anagramática, segundo mostrou Américo de Moura, procura-se tão-somente decifrar o "Grasson" sem atentar para o "Tinoco" e o "Diogo", que permanecem inexplicáveis. Pode-se ainda perguntar se uma generalização dessas tentativas não nos inclinaria a forçar inevitavelmente simples coincidências em favor de certezas inexpugnáveis. Note-se que, através de um anagrama incompleto, como o proposto por Pedro Calmon, ou ainda de um anagrama imperfeito, como não deixará de sê-lo o sugerido por Américo de Moura para os que se recusem a admitir as hipotéticas metamorfoses a que o erudito historiador paulista submeteu a forma primitiva — Diogo Crasson Thinouco —, aliás

14. Pedro Calmon, "Grasson, Enigma Histórico", *O Jornal* (Rio de Janeiro), 29 de maio de 1951.

igualmente hipotética, não custaria reduzir-se, por exemplo, o Bento Teixeira da *Prosopopéia* ao Brandônio do *Diálogo das Grandezas*, liquidando-se dessa forma um problema incômodo. Bastaria para isso que ao nome do poeta fosse juntado aquele mesmo Dom (Don) com que se pretendeu adornar o do autor da "Relação Panegírica" de Fernão Dias.

Que este seja idêntico ao misterioso Grasson é de qualquer modo possível. Parece mais prudente admitir simplesmente essa possibilidade do que perseguir uma certeza a qualquer preço, com o risco de resvalarmos do domínio da crítica e da história para o da charadística. E por outro lado nada impede de supor, também, que dois autores distintos tenham sido tentados a cantar os feitos e ações do Caçador das Esmeraldas. Então teríamos, em vez de um, dois panegíricos épicos sugeridos pelo mesmo tema: o primeiro, de todo desconhecido hoje, não pode ter sido composto depois de 1683, o ano da morte de Domingos Cardoso Coutinho; o outro, de que apenas conhecemos quatro estâncias, dataria de 1689, se tem fundamento a informação fornecida por Cláudio Manuel da Costa acerca do poema de Tinoco.

Enaltecendo um episódio do ciclo das bandeiras, que justamente nos últimos decênios do século XVII se encontrava na sua culminância, o poema — ou os poemas — em questão não segue, nisto, o uso mais geral entre as criações da epopéia clássica ou renascentista, o qual consiste em evocarem-se, para os vivos e nascituros, grandezas de uma era já extinta, que a distância no tempo coloriu de tintas heróicas ou míticas. Seria mais adequado dizer-se que em qualquer dos casos, e aliás no caso, também, da *Prosopopéia*, se trataria de obra antes panegírica do que épica no sentido mais rigoroso da palavra.

O poema de Tinoco abrangeria, todo ele, apenas um canto, pois do contrário não se explica o fato de Cláudio Manuel da Costa se ter limitado a indicar nele a simples divisão por oitavas. Não é provável que fosse menos extenso do que o de Bento Teixeira; tudo sugere mesmo o contrário. Este consta, ao todo, de 94 oitavas e se a última estrofe de Grasson que nos foi conservada tem o número 61, cabe notar que ela nos leva apenas ao limiar do descobrimento das esmeraldas, que o autor se propusera narrar.

O exame dos poucos fragmentos que nos restam, destacados do conjunto por alguém, como o árcade mineiro, que neles buscava o documento histórico mais do que a inspiração poética, torna

impossível um juízo seguro acerca do autor e da obra. Naqueles fragmentos não encontramos, entretanto, as alusões mitológicas, obsessivas na *Prosopopéia*, nem a elocução altissonante que tão bem convinha ao estro heróico, nem a inflação verbal que se poderia esperar de um épico do Seiscentos. É quase com a fidelidade e placidez de um cronista que, na oitava 27, surge Fernão Dias lendo a carta de D. Afonso VI, em que lhe cometia El-Rei a empresa do descobrimento das gemas preciosas:

Lendo-a Fernando, achou que El-rei mandava
Dar-lhe ajuda e favor para esta empresa,
E em juntar mantimento se empenhava
Com zelo liberal, rara grandeza;
Mas por que exausta a terra então se achava,
E convinha o socorro ir com presteza,
Mandou-lhe cem negros carregados
À custa de seus bens e seus cuidados.

Na estrofe 35 essa linguagem quase inanimada ganha nova intensidade através daquela figura, aliás quase inevitável entre os poetas do tempo, que lhe serve para pintar o pesar dos moradores de São Paulo à partida do herói —

Parte enfim para os serros pertendidos
Deixando a pátria transformada em fontes...

— e principalmente através do recurso à evocação contígua dos objetos (termos, matos, montes, rios — jangadas, canoas, balsas, pontes — calmas, frios — montes, campos, serras, vales, rios), ao clássico "elenco":

Por termos nunca usados, nem sabidos,
Cortando matos e arrasando montes,
Os rios vadeando mais temidos
Em jangadas, canoas, balsas, pontes
Sofrendo calmas, padecendo frios
Por montes, campos, serras, vales, rios.

À exigência declamatória, expressa por meio de certas formas já estereotipadas da linguagem heróica, o poeta parece ceder quase insensivelmente e, em todo caso, sem forçar a mão. Assim se explica

mesmo aquele "arrasando montes", querendo significar o afã dos sertanistas procurando desmontar encostas e barrancas para retirar das entranhas da terra o ambicionado tesouro. Mas a expressão singela e chã recupera constantemente seu primado, e na estrofe 40 — 4ª no texto impresso de Cláudio Manuel da Costa, talvez por erro de transcrição ou impressão — deparamos, já de início, com um prosaico "*Isto suposto*, já para a jornada manda..." revelando como o cronista prevalece sobre o poeta. Compreende-se facilmente que o árcade mineiro e possivelmente Pedro Taques se servissem do seu panegírico para se documentarem sobre os feitos do Caçador das Esmeraldas. Na mesma estância mostra-se Fernão determinando em carta à "fiel consorte amada" que nada lhe negue do que possa ajudar o feliz êxito de seus trabalhos,

> Inda que sejam por tal fim vendidas
> Das filhinhas as jóias mais queridas.

Ainda neste pormenor não deixaria Tinoco de ser um escrupuloso narrador, pois de um atestado passado em 1681 pelo padre Domingos Dias, reitor do colégio da Companhia em São Paulo, consta expressamente que, segundo pessoas muito fidedignas e totalmente insuspeitas, o referido governador das esmeraldas, para atender aos excessivos gastos necessários à realização de seu propósito, não hesitara em mandar vender "ouro e prata do uso de sua casa, com o que a deixou e a sua família, que era grande, em miserável estado de pobreza, havendo se criado em grande largueza e opulência"[15].

Sob o nome de Silvestre, que em forma figurada quer designar apenas o filho das florestas, não, como se poderia pensar, algum personagem histórico determinado, apresentam-se os indígenas do sertão que, segundo a lenda, teriam sido levados a guiar os sertanistas até os socavões de Marcos de Azevedo, onde se escondiam as pedras verdes. A perfeita idealização do índio, que surgirá bem mais tarde, só será efetivamente possível quando a conquista do sertão, em fins do século XVIII, tiver alargado a distância entre a população urbana e as tribos conquistadas ou dizimadas. Ainda não é este o caso da São Paulo seiscentista, em contato freqüente

15. Cf. "Fernão Dias Pais, Descobridor das Esmeraldas — 1682. Documentos do Conselho Ultramarino", *Revista do Archivo Público Mineiro*, XX (Belo Horizonte, 1920), p. 187.

com os antigos naturais da terra. Mas não parece excessivo querer discernir um quase prenúncio dela naqueles versos, os últimos do texto fragmentário do poema, que chegou até nós:

Era o Silvestre moço valoroso
Sobre nervudo, de perfídia alheio,
O gesto respirava um ar brioso
Que nunca conhecera o vão receio:
Pintado de urucu vinha pomposo
E o lábio baixo roto pelo meio
Com três penas de arara laureado,
De flechas, de arco e de garrote armado.

Apesar de tudo, a convenção heróica, herdada do Renascimento e do humanismo, não poderia resistir por longo tempo intacta à invasão das novas concepções de vida e dos motivos estilísticos já agora dominantes no Velho Mundo. É certo que a penetração de forças que tendiam a minar as velhas formas lineares e estáticas, próprias de uma era ultrapassada, foi, entre nós, singularmente morosa nos domínios da literatura — e especialmente nos da poesia épica — assim como o fora em nossa arquitetura colonial, que durante todo o século XVII quase se limita a reproduzir os modelos renascentistas, quando muito os do maneirismo quinhentista.

Entretanto, já na segunda metade do mesmo século XVII parecerá irremediavelmente comprometida na América Lusitana a persistência de tais formas. Depois da sátira corrosiva de Gregório de Matos, que denunciara sem piedade as toscas ilusões de grandeza mundana entre os potentados da terra, e depois, sobretudo, de um Antônio Vieira, que das coisas do tempo queria extrair significados analógicos ou premonitórios, restava um mundo feito de sombras esquivas ou burlescas que mal se prestava à exaltação épica. Com o desterro da matéria nobre, alimento daquela exaltação, torna-se também um anacronismo a linguagem apropriada para manifestá-la. O herói clássico, sempre igual a si mesmo, fabricado de uma só peça, tende a emudecer num mundo que só quer falar por alusões, ambigüidades, metáforas, agudezas e equívocos. Se o prestígio antigo, e todavia ainda poderoso, dessas concepções, consegue embotar as sensibilidades por muito tempo à sedução do novo, não é menos exato que elas se irão reduzindo cada vez mais à vã aparência.

O *moule épique* pode sustentar-se ainda — forma sem conteúdo — mas o ideal épico dissipou-se para a poesia. Quando muito, exilado da terra, vai buscar seus motivos na edificante lição de um mundo póstumo que não conhece a agitação, a inconstância e a mortalidade. Ao poema heróico sucede, pois, a epopéia religiosa.

2

As epopéias sacras

A simples convicção de que a vida terrena é um sonho ou uma farsa ("No olvides", exclamou Quevedo, "es comedia nuestra vida y teatro de farsa el mundo todo"), de que os homens se acham exilados no mundo e na mortalidade, o sentimento do tempo, que tudo mina, devora e consome, explicariam por si sós essa crise do ideal heróico. Já agora a pretensão de eternizar glórias efêmeras parecerá indigna dos melhores engenhos — pois há coisa mais ociosa do que desejar dar consistência a uma trama de embustes e vaidades?

Longe de sufocar, porém, toda criação artística, o desengano há de inspirar novos rumos a essa criação. Se alguns se limitam a manifestar em suas obras a própria vacuidade das coisas do tempo, outros buscarão a única alternativa possível para essa solução aparentemente frívola. Conservando, embora, as formas convencionais, tratam de dar-lhes um conteúdo adequado às convicções e aos sentimentos agora dominantes. O eterno e o sagrado, contrapostos ao temporal e ao profano, passam a animar essas novas composições. Assim como o velho auto sacramental vai ressurgir nos dramas alegóricos de inspiração cristã, e os romances de cavalaria sobrevivem nas novelas *a lo divino*, também a poesia heróica se converterá na epopéia sacra.

Tolerando, embora, as molduras clássicas, esse mesmo sentimento do tempo fugidio requer, todavia, uma nova linguagem. A

experiência da vaidade dos homens, se por um lado pode conduzir ao eremitério, por outro leva à tentação de aproveitar ao extremo o tempo que passa. "Não apenas o *memento mori*, também o *carpe diem*", escreve Fritz Strich, "constitui motivo insistente na poesia da era barroca". O sentimento da *vanitas*, acrescenta, não dirige os olhos apenas para o céu perenemente cravejado de estrelas, mas procura dar colorido e movimento à magia estética deste mundo de aparências e de sonho[1]. De onde a necessidade de uma linguagem particular, estupefaciente, capaz de representar com nitidez aquele colorido e aquele movimento. Necessidade que não existe apenas para o artista profano, pois exatamente o recurso à imaginação plástica, à expressão metafórica, ao brilho verbal, ao luxo, à opulência exterior, às finezas, às agudezas, a tudo, enfim, quanto, ferindo os sentidos, vá tocar os corações pelo caminho mais curto presta-se a infundir aos fiéis a idéia do *memento mori* e o pavor das atrozes penas infernais.

Tanto quanto o romântico, apela o artista barroco para as emoções ainda mais do que para a inteligência. Por outro lado, esse apelo não procede, no seu caso, de um impulso íntimo irrefreável. Ele não quer exprimir a própria personalidade. E, se chega às vezes a desdenhar os preceitos artísticos consagrados, é a fim de agir com eficácia mais pura sobre os crentes e os comparsas. Sua arte poética não se assemelhará, assim, a um código exigente, mas antes a um receituário prático. E a máscara contorcida ou angustiada, que não raro apresenta, pode dissimular uma inteligência fria, segura dos próprios meios e só atenta ao efeito exterior. Nisto principalmente separa-se ele do romântico, ao menos do romântico ideal, embora não falte quem veja no Barroco uma espécie de antecipação do Romantismo.

Uma tal atitude já levara os arquitetos àquela concepção da *igreja toda de ouro*, que vemos proliferar, a partir de fins do século XVII, através de todo o mundo luso-brasileiro. Mas a assimilação em larga escala dos diversos elementos de inspiração barroca só tardiamente se realizará no Brasil, e ainda aqui o paralelo com a evolução de nossa arquitetura parece válido para o exame do desenvolvimento de nossa poesia colonial. O caráter uniformemente conservador da maioria das construções eclesiásticas mantém-

---

1. Fritz Strich, "Der europäische Barock", *Der Dichter und die Zeit*, (Berna, 1947), p. 117.

se na colônia por longo tempo, e só aos poucos se irá modificando sob o influxo de correntes adventícias: o triunfo, em certas zonas, principalmente em Minas Gerais, de formas que se destacavam dessas noções tradicionalistas não é manifesto antes da segunda metade do século XVIII[2]. Assim também pode dizer-se que, sem pertencer cronologicamente ao Seiscentos, é em grande parte nos modelos seiscentistas que se irá inspirar um poema de porte épico, impresso em Lisboa por volta de 1769, sob o título de *Eustáquidos*. Em apêndice a essa obra, composta por um anônimo itaparicano, encontra-se uma longa "Descrição da Ilha de Itaparica", escrita, assim como o poema principal, em oitava-rima[3].

Explicando as razões de seu anonimato, pondera o autor, no prólogo em prosa, que não buscava para si a glória, mas sim a acidental, para seu Santo Eustáquio, só aspirando, em realidade, a mover os leitores à devoção, imitação, paciência e conformidade nos contratempos e infortúnios desta miserável vida. Porém, acrescentava, falando ao leitor, "como sabes de minha pátria, sendo esta uma pequena ilha, com pouca ou nenhuma literatura, com muita facilidade, se quiseres, podes vir em conhecimento do Autor". Não se sabe se, em vida do frade itaparicano, alguém foi movido por essa facilidade. Ignora-se mesmo se ele próprio alcançou a impressão de sua obra. O certo é que, passados mais de 80 anos após essa impressão, a autoria do livro era atribuída por Varnhagen, no seu *Florilégio da Poesia Brasileira*, a outro ilustre filho da ilha de Itaparica, o jesuíta Francisco de Sousa, historiador do Oriente conquistado. Mas na própria introdução ao *Florilégio* o historiador ainda teve tempo de corrigir o engano, dando agora como certo que a autoria da obra cabia a frei Manuel de Santa Maria Itaparica, da Ordem Seráfica. Entretanto, não chegou a mudar a primeira suspeita, fundada em pretensos indícios tipográficos (o volume não traz a data de impressão no frontispício), de que ela dataria de começos do século XVIII e, por conseguinte,

2. Vejam-se a respeito os estudos decisivos de Robert C. Smith acerca da arte colonial brasileira e, especialmente, "The Seventeenth and Eighteenth Century Architecture of Brazil", *Proceedings of the International Colloquium of Luso-Brazilian Studies* (Nashville, 1953), pp. 112 ss.

3. No frontispício dessa obra que nunca foi reimpressa na íntegra, lêem-se estes dizeres: *Eustáquidos*, Poema Sacro e Tragicômico em que se contém a vida de Santo Eustáquio, Mártir chamado antes Plácido, e de sua Mulher e Filhos, por um Anônimo natural da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia.

de que seu autor seria um contemporâneo de Manuel Botelho de Oliveira. Ora, Botelho, segundo se sabe, vivera até 1711, quando Itaparica estaria com seus sete anos de idade.

Deste há notícia, com efeito, que nasceu em 1704 e professou aos 16 anos no convento de Paraguaçu, da Ordem de São Francisco. Precoce como a vocação eclesiástica deve ter sido, nele, a literária, segundo chega a confessar no poema:

> Musa, que no florido dos meus anos
> Teu furor tantas vezes me inspiraste...

E não o seria menos a devoção particular inspiradora dos seus versos, a julgar pelo que se lê no prólogo: "Saberás que, lendo eu nos primeiros anos a vida de Santo Eustáquio e considerando os períodos admiráveis dela, tive um grande desejo de a escrever em livro particular, e em metro cuja cadência e consonância causa mais deleitação aos leitores".

E embora tivesse tentado voltar, com outros autores de sua época, às puras fontes camonianas, nunca se apagou nele o vinco deixado pelo prestígio dos ideais seiscentistas, ainda considerável em nosso meio colonial ao tempo de sua mocidade. O poema constitui um dos raros exemplos, em toda a literatura brasileira, da epopéia de caráter hagiográfico. A Varnhagen pareceu plausível supor que a sugestão para o assunto escolhido teria provindo de certa poesia latina de autoria do francês L'Abbé, intitulada *Eustachius* e impressa em 1672. Seja como for, a vida de Santo Eustáquio, divulgada no Ocidente pelo *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, a *Legenda Aurea* e o *Gesta Romanorum*, deve ter seduzido a outros autores setecentistas. Em castelhano chegou a inspirar pelo menos um poema épico, intitulado *El Eustaquio ò la Religion Laureada*, de autoria do p. fr. Antonio Montiel, que, no entanto, é posterior ao de frei Manuel, tendo sido publicado, segundo Menendez y Pelayo, somente em 1796. Em realidade as poesias de fundo religioso com proporções épicas já floresciam em "quantidade espantosa" justamente na Espanha do século XVII, conforme pôde assinalar um erudito especialista em problemas de história do chamado "Século de Ouro"[4]. Em alguns casos limitavam-se

4. Ludwig Pfandl, *Historia de la Literatura Nacional Española em la Edad de Oro* (Barcelona, 1952), p. 570.

seus autores a seguir o modelo de Tasso, enaltecendo as Cruzadas e a conquista de Jerusalém aos sarracenos, quando não se inspiravam em motivos bíblicos, sobretudo do Velho Testamento. Não raro, porém, buscavam seus temas prediletos nas biografias de santos e mártires. Tanto mais quanto estas pareciam, em certos casos, tolerar o tratamento apropriado à epopéia heróica, e é o caso, por exemplo, da vida de um Santo Inácio de Loiola, ou mesmo o de Santa Teresa de Ávila, a "Amazona Cristã", como houve quem lhe chamasse.

Aqueles que tenham a santa paciência de ler os seis cantos dos *Eustáquidos*, hão de achá-lo incomparavelmente mais próximo, sem dúvida, da atmosfera barroca onde floresceram tais obras, do que do mundo já — ou ainda — arcádico e rococó de um Basílio da Gama. Pouco importa se o poema de frei Manuel de Santa Maria Itaparica é muito mais contemporâneo do *Uraguai* de Basílio da Gama — que, como ele, se publicaria também em 1769 — do que da *Música do Parnaso*, de Botelho de Oliveira.

De qualquer modo, a aproximação entre Itaparica e seu conterrâneo mais antigo, se não é justificável de um ponto de vista estritamente cronológico, pode explicar-se por outros títulos nada imponderáveis. Que o poeta itaparicano conheceu e talvez admirou as poesias de seu antecessor, baiano como ele, indica-o a circunstância de o ter claramente imitado numa das suas passagens mais celebradas pelos historiadores de nossa literatura. Com a "silva" onde são relacionadas as maravilhas agrestes de sua decantada ilha da Maré, Botelho de Oliveira tinha inaugurado no Brasil a fórmula topográfica e descritiva, tão explorada mais tarde pelos nossos poetas épicos, muito embora seus antecedentes possam encontrar-se em Ariosto, em Camões — na ilha de Vênus, dos *Lusíadas* —, no Tasso e principalmente no Cavaleiro Marino, para não lembrar os antigos. E inaugurara na poesia, além disso, a obsessão dos grandíloquos confrontos, de onde a terra natal resulta invariavelmente favorecida. A ilha da Maré, por exemplo, é Chipre, mas

E se algum tempo Citeréia a achara
Por esta a sua Chipre desprezara.

Mais prolixo do que Botelho de Oliveira, frei Manuel de Santa Maria Itaparica aproveita deste a idéia, até certo ponto as próprias palavras e ao menos todo um verso, quando, ao tratar de sua ilha, assim escreve:

Se a Deusa Citeréia conhecera
Desta Ilha celebrada a formosura,
Eu fico que a Netuno prometera
O que a outros negou cruel e dura.
Então de boa mente lhe of'recera,
Entre incêndios de fogo e neve pura,
E se de alguma sorte a alcançara,
Por esta a sua Chipre desprezara.

Aqui, já a simples presença daquele contraste entre "incêndios de fogo" e "neve pura" pode fazer suspeitar, no poeta itaparicano, um freqüentador constante de alguns dos autores característicos do Seiscentos, que também tinham sido, em realidade, os verdadeiros numes de Botelho de Oliveira. Pode dizer-se que semelhante contraste se convertera num lugar comum entre os poetas daquela época. Mesmo na França, onde as metáforas, os paradoxos, o gosto alambicado dos artistas barrocos tinham encontrado adeptos bem menos pressurosos do que em outros países, já houve quem assinalasse a circunstância das chamas fazerem muitas vezes companhia à neve, tanto na prosa como nos versos do tempo[5]. E nestes *Eustáquidos*, o exemplo lembrado não é único. Só no seu tétrico inferno, aquele "Alcaçar desditoso", que o frade baiano nos apresenta todo rodeado de

Lagos imundos de palustres águas,

deparam-se, logo à entrada, "fontes heladas, fumo tenebroso", que associam "chamas à neve, ao fogo frialdades"; pouco adiante, no lugar reservado aparentemente a infiéis e a hereges, aparece Lutero "em fogo e água, ardendo e helando"; finalmente, no ponto mais elevado do "sólio infando", jaz o próprio Lúcifer, que

Por fogo a neve tem, por neve o fogo.

O que não falta, aliás, na obra de Itaparica, é o amor aos clichês do *estilo culto*. Ao sol chama "roubador de Europa furioso", por onde se denuncia bem o leitor do Góngora das *Soledades* ("el mentido robador de Europa"). O navio é — outro gongorismo

5. Jean Rousset, *La Litterature de l'Âge Baroque en France* (Paris, 1953), pp. 124-9.

— "ave de pinho". O vermelho, a cor "que Citeréia deu à rosa". A fumaça do inferno — essa "serpe de chamas" — é apenas "negro dente venenoso". O rio, "líquida prata". A disforme baleia, "torre nas ondas sossobrada".

E se é lícito pensar-se em Góngora a propósito desses fulgores, parece ainda mais plausível invocar-se o nome do outro grande modelo do cultismo europeu, ou seja, do Marino. Efetivamente, tanto quanto Botelho de Oliveira, e mais ainda do que este, o itaparicano pode ser inscrito entre os autores brasileiros mais marcados pela ação do "marinismo". O epíteto não é utilizado neste caso sem reservas, mas servirá sobretudo para sugerir que a reação contra o espanholismo literário não deve ter nascido, entre nós, com os árcades. É verdade, em todo caso, que antes do advento da chamada "Escola Mineira", essa reação ao espanholismo não equivaleria obrigatoriamente, a uma revolta contra aqueles "góticos enigmas" de que falará mais tarde um Silva Alvarenga. E se assim se deu, devemo-lo à alternativa do Seiscentismo italiano que, tanto ou mais ainda do que o espanhol, parece ter nutrido, entre nós, os devotos retardatários do estilo culto.

A sombra do *cavalier* Marino guiou sem dúvida os passos de nosso frei Manuel, mesmo onde este, na descrição de sua ilha, faz prevalecer sobre qualquer artifício, um realismo atento e minucioso. Já se viu como a fórmula descritiva que tão longamente iria seduzir aos nossos poetas, extraíra-a Botelho de Oliveira não apenas do episódio da Ilha dos Amores no *Lusíadas*, mas sobretudo do primeiro idílio da *Sampogna*, com seu interminável elenco de plantas e a procissão dos animais domados por Orfeu. Se, no caso, a ação do napolitano parece exercer-se sobre Itaparica por via indireta, uma vez que este a recebe principalmente através de Botelho, não quer dizer que desconhecesse o modelo originário. Pode-se, ao contrário, supor que precisamente o contato com a obra de Marino o predispusesse melhor a recebê-la. E se recorreu à oitava-rima, não à "silva", que ao seu conterrâneo e antecessor tornara possível reproduzir com mais fidelidade a cadência do "idílio" italiano, nem desse recurso cabe afirmar que é sem precedentes no mesmo modelo. O modo de exprimir o mundo natural que consiste em fragmentá-lo numa seqüência de elementos destacados, para em seguida recompô-los num catálogo de maravilhas — pretexto de insólitas acrobacias —, emprega-o este, ao menos em esboço, por mais de uma vez, e na generalidade dos casos se serve justamente da oitava.

É o que nos mostra, por exemplo, o cortejo dos animais que celebram e aplaudem o natal de Amor, no canto VII do *Adone*, ou ainda, no mesmo canto, as folhagens e frutos que se oferecem no Jardim do Prazer, apenas transposta sua quarta porta. E também a pintura da paisagem estival, no idílio dos suspiros de Ergasto, onde se mostram a fúria da Cadela (Sirius) iluminando o mundo e os raios do sol batendo em cheio sobre a campina antes gélida, enquanto, num jogo de contrastes, o triste pastor "no gelo arde e treme em meio às chamas" — *Nel ghiaccio avampa e treme in mezzo al fuoco* — segundo a figura que também impressionará o piedoso cantor de Santo Eustáquio.

É verdade que, no itaparicano, toda a magia poética parece dissipar-se e, em seu lugar, vamos encontrar apenas um empenho estudioso de cronista à caça de imagens raras e adjetivos encomiásticos que lhe sirvam para engrandecer as coisas de sua terra. O próprio convencionalismo de tais louvores sugere menos, aliás, um vivo sentimento da natureza do que certa complacência didática e puramente formal ante aquele pequeno mundo familiar ao autor. Em vez da tensão que eles deveriam impor a todo o conjunto, o que resulta é apenas uma exaltação meticulosa, nada convincente. Longe de se animarem e se abraçarem ao calor de uma envolvente inspiração, as partes distintas do quadro parecem antes compor uma laboriosa resenha do que uma sinfonia ou, ao menos, um contraponto.

A monotonia do relato não se ameniza sequer quando a ornamentam certas imagens chavões, pois em tudo, o que se sente, opressivo, é o peso da literatura, da escola: os maracujás comparando-se ao "néctar de Jove", as laranjas copiando o pomo de Atalanta, os limões como na Ilha dos Amores imitando "virgíneas tetas", a ponto de exaltarem a imaginação do frade poeta, que os vê depois de crespos e crescidos, "as mãos curiosas incitando". Mais sóbrio fora Bartolomé de Argensola, que, em famosa epístola, aludia apenas a

> ... las limas que el sol adulza y dora
> quando a breves tetillas virginales
> imitam...

Por vezes, no entanto, o zelo do narrador honesto consegue emancipar-se dos contorcimentos do imaginoso artífice. De modo que certas passagens do poema, onde se descreve, por exemplo, a pesca

da baleia e também a fabricação do azeite de peixe, chegam a ganhar verdadeiro valor documental. Mas até mesmo onde tendem a prevalecer as cataratas de imagens ou os confrontos eruditos, o esforço e a habilidade que requer semelhante ilusionismo não conseguem perdurar indefinidamente. E, nestes casos, o inevitável relaxamento deixa com bastante freqüência uma sensação de realismo pedestre, como ocorre constantemente todas as vezes em que um exaspero de fantasia cede lugar à função lógica da linguagem.

É bem certo que nos trechos onde a imaginação se vê menos refreada pelo apelo do mundo circunstante e visível, o poema parece atingir o alvo, tocando o leitor com êxito mais constante. Por isso não é de admirar se o canto II, com aquela visão do inferno, que representa uma das originalidades ou curiosidades da obra entre nós, conseguiu ser gabada entre alguns críticos generosos. E contudo essa originalidade será apenas relativa. Mesmo na literatura italiana do século XVII, quando a fortuna de Dante tinha sofrido um eclipse — pois como estimar tão monstruosa "comédia" que não se inscreve em nenhum dos gêneros conhecidos ou consagrados? —, as jornadas ao inferno estão longe de constituir raridade. No poema de Girolamo Gabrielli acerca do Estado da Igreja Libertado, impresso em 1620, e que o nosso frade bem poderia ter lido, o mundo do suplício eterno, acessível por uma caverna lôbrega, compõe-de de sete círculos nitidamente delimitados[6]. No *Eustáquidos* o ingresso do inferno é também uma caverna, situada bem no centro do mundo,

uma caverna
De áspero, tosco e lúgubre edifício,
Onde nunca do Sol entrou lucerna...

Esquiva-se, apenas, o brasileiro, de distinguir ou delimitar os círculos diferentes, que corresponderiam aos pecados capitais, pela certeza, talvez, de que à fantasia, por mais sinistra, não é dado ocupar-se devidamente daquela masmorra imunda e horrenda. Tudo quanto pode é traçar alguma fingida alegoria ou escultura metafórica, pois

Que o inferno só consiste, e o vil gusano,
Nas penas dos sentidos e no dano.

6. Antonio Belloni, *Il Seicento* (Milão, 1929), p. 221.

Temos, quando muito, um esboço daquela delimitação onde somos levados a ver, reunidos no mesmo lago "graviolento e imundo", aqueles que renegaram ou desprezaram a santa fé: Mafoma, Lutero, Calvino. Juliano, em compensação, é mandado para o círculo dos cobiçosos ou apenas dos poderosos da terra. Dentre estes, somente Alexandre tem seu lugar distinto — um nevado rio —, pois receia-se que possa vir a aspirar ao senhorio do inferno. Os demais, num modelo de indiscriminação, ardem todos, igualmente, sobre a cratera de um mesmo vulcão "de chamas horroroso": Múcio Cévola e Xerxes, Júlio Cesar e Dario, Domiciano, Augusto e Nero, até o sábio Marco Aurélio, até Tito, que na *Divina Comédia* ainda fora "il buon Tito". Aquela indistinção é explicável, em realidade, por alguma íntima certeza de que a maldade, achando-se no obreiro e também na obra, está nesta mais do que naquele. Não pagará o pecador pelos seus vícios tanto quanto pelos seus malefícios, e piores serão os malefícios se praticados na ausência da Fé ou dos seus símbolos tangíveis: Tito não é melhor pelas suas boas ações do que Nero com seus crimes, pois na ignorância do Deus verdadeiro e onipotente, caminho da salvação, tão pouco valerá o justo quanto o perverso. Assim também, no degredo eterno não deverá haver um Cocito reservado aos traidores, ou Judas não será um deles — seu lugar é, de fato, ao lado dos que, por suas obras, se tornaram agentes, insignes ou não, dos padecimentos do Senhor, isto é, ao lado de Herodes, Pilatos, Anás, Caifás, "e outros mentecaptos". O inferno torna-se, assim, igualitário, tão igualitário quanto a morte.

Por essa forma, iluminam-se alguns dos traços mais significativos de uma arte que se detém acima de tudo no extrínseco e no concreto, naquilo, em suma, que mais facilmente se preste à ênfase ou à amplificação retórica. Até mesmo as palavras, quase se pode dizer que importam, aqui, pela sua maior ou menor capacidade de ferir os sentidos, suscitar surpresa e espanto, não pela sua significação precisa e própria, e compreende-se, assim, que o poeta chegue, por exemplo, a aludir ao *estrondo* do ranger dos dentes.

Ora, esse gosto, sem meias tintas, do extraordinário, torna-se, ao cabo, contraproducente, pois parece certo que o extraordinário não impressiona mais do que a norma, desde que ele mesmo se fez norma. E é, em suma, o que acontece com aquela coleção de monótonos horrores que nos oferece o inferno dos *Eustáquidos*. Leia-se, por exemplo, a oitava onde comparece Lúcifer em pessoa:

Víboras por cabelos cento a cento,
Por olhos dois Etnas denegridos,
Por boca um Crocodilo truculento,
Por mãos dois Basiliscos retorcidos,
Por cérebro a soberba e o tormento,
Por coração, por membros, os latidos,
Por pernas duas cobras sibilantes,
Por pés dois Mongibelos tem flamantes.

Não é improvável, aliás, que também neste passo o frade itaparicano se tivesse lembrado ainda do Marino, que nos mostrara o antro do "antigo espírito perverso", no primeiro canto da *Strage degli Innocenti*, situado

Sotto gli abissi in mezzo al cor del mondo
Nel punto universal de l'universo.

Aquelas víboras por cabelos, cento a cento, recordam o nó hediondo de cem áspides — "groppo immondo ... di cento aspidi" — que envolve Lúcifer com amplexos mordazes. Ou ainda o "horrível friso" que compõem as hidras verdes e cerastas em volta do régio diadema do soberano das trevas. E mesmo as cabeleiras "crespas de serpes" ostentadas pelas três "rigorosas ninfas", que no poema do italiano rodeiam e incitam o tirano infernal. Os olhos deste, que frei Manuel comparara a dois Etnas denegridos, tinham sido, para o Marino, dois cometas, enquanto os cílios eram lâmpadas. E os dentes, que tudo consomem e rasgam, batendo e rangendo com estrondo no inferno itaparicano, têm seu paralelo na *Strage*, onde Lúcifer, "com amargo estridor", bate os ásperos dentes de "ferrugem e espuma":

Com amaro stridor batte, e digrigna
I denti aspri di ruggine e di schiuma[7].

Por maiores reservas que possa justificar a experiência marinesca, é muito difícil não admirar a desenvolta agilidade com que o poeta consegue mover-se entre essas extremas cintilações. Nos *Eustáquidos*, ao contrário, a busca do maravilhoso e do raro não se faz sem esforço sensível a cada passo. Essa imaginação despida

7. *La Strage De Gl'Innocenti* del Cavalier Marino (Nápoles, 1632), p. 3.

de entretons, que só tem olhos e ouvidos para o excessivo, que conhece unicamente o bem e o mal, o preto e o branco, a neve e as chamas, a boa ilha de Itaparica e as truculências do inferno, ficou atada às fórmulas exteriores do Seiscentismo, que não soube reviver nem ultrapassar.

No entanto, com todas essas flagrantes limitações, o autor dos *Eustáquidos* não era incapaz de certa habilidade descritiva e, ao menos uma vez, o ritmo de seus versos sublinha com felicidade o da ação que se propõe representar. Assim, numa das oitavas sobre a ilha de Itaparica, onde trata da manha industriosa com que alguns moradores se servem de suas redes para apanhar o pescado, evoca a aranha a formar nos ares, com sutil fio,

> Um labirinto tal, que a cautelosa
> Mosca não ficou sem alvedrio.

O último verso, de nove sílabas apenas, teria sido deliberadamente inserto pelo autor numa seqüência de decassílabos, a fim de forçar a pronúncia lenta de todo o trecho, harmonizando-o, assim, melhor, com o trabalho da aranha "sagaz e ardilosa", que fabrica aos poucos a teia onde se há de embaraçar a incauta presa. Na leitura, esse verso deve completar-se com a átona final do que imediatamente o precede, da forma seguinte:

> Um labirinto tal, que a cautelo-
> sa mosca não ficou sem alvedrio.

Compreende-se que semelhante expediente, autorizado, embora, por exemplos ilustres, fosse geralmente ignorado ou desdenhado em épocas de supersticioso apego à letra dos preceitos canônicos, e era precisamente o caso do século XVIII[8].

No ativo de frei Manuel de Santa Maria deve, porém, inscrever-se especialmente o fato de ter ele sabido escolher e fixar em grande parte a tópica do sentimento nacional nascente, que, a partir de seu livro, se incorpora à nossa tradição épica. Nesse ponto, é lícito dizer-se dos *Eustáquidos* que tiveram um papel histórico

---

8. Ver a respeito nossa *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, *cit.*, I, pp. 330 s. Manuel Bandeira, que nos chamou a atenção para esse pormenor, assinala o mesmo processo em mais de um autor do século XIX, em sua *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Romântica*, (Rio de Janeiro, 1940).

mais decisivo, por vários aspectos, do que o próprio *Uraguai* de José Basílio da Gama, impresso também em 1769. Um dos elementos dessa tópica é o já lembrado elenco das belezas e riquezas do rincão familiar, herança de Botelho de Oliveira (e do Marino), que incluído agora num quadro épico, será retomado pelos seus sucessores, a começar por Santa Rita Durão.

Outro elemento, ainda mais considerável, consiste na visão profética da grandeza da terra americana, enunciada por um arauto, que se apresenta ora sob a forma de um estranho anacoreta, ora de um sábio ancião dotados de ciência sobre-humana. É no canto V do *Eustáquidos* que vemos, pela primeira vez expressa, entre nós, e com referência à América Lusitana, a imagem de um reino venturoso que se erigirá nos séculos vindouros sobre a mesma terra que "tem do metal louro as veias" e produz o pau de tinta "transparente e rubicunda".

A invocação do mensageiro providencial — Póstero no poema —, que Itaparica nos pinta de desmarcada estatura, cabelos brancos como a neve, "pela velhice muito carcomidos", trajado de penas e armado de um báculo em que, passeando, se escora, não constitui, em verdade, um recurso poético novo. Através de toda a nossa literatura colonial e muito provavelmente desde o próprio Bento Teixeira, podemos discernir sob formas variadas a sua estranha presença.

Na *Prosopopéia* seria o velho Proteu, que sabe vaticinar

> Os males a que a sorte nos destina
> Nascidos da mortal temeridade.

Na *História do Predestinado Peregrino e Seu Irmão Precito*, espécie de novela de cavalaria *a lo divino*, composta pelo padre Alexandre de Gusmão, da província jesuítica do Brasil, e impressa em 1682, ele é o "Desengano", esse "outro Proteu", conforme lhe chama expressamente o autor. Posto que fale com a voz da experiência e da senectude, traja um hábito honesto, mas estranho, porque umas vezes parece de rei, outras de monge, e surge em variadas formas, ora de velho, ora de mancebo, para assim denotar que em todos os hábitos, estados e idades se poderá achar o desengano. Não caberia discernir em tão estranha personagem uma prefiguração verdadeira e direta daquele não menos proteico

"Póstero", a "móvel criatura" de que nos fala expressamente o poeta itaparicano, a qual "vários rostos sempre me mostrava", da cor, ora da escura noite, ora do claro dia?

Já no *Peregrino da América* de Nuno Marques Pereira, livro que se inspirou, aparentemente, na novela de Alexandre de Gusmão, Desengano se havia transformado no misterioso Ancião, vestido à cortesã, barba crescida e muito branca, cabelos próprios até os ombros, com um báculo na mão. Depois de ter longamente ouvido a narrativa das andanças do peregrino, delibera enfim declarar-se: seu nome é "o tempo bem empregado" e por esse motivo leva sempre consigo um relógio de sol e outro de dar as horas. Mesmo mais tarde, no *Caramuru* de Santa Rita Durão, que se publicará bem depois dos *Eustáquidos*, vamos deparar com uma versão diversa do núncio misterioso, sob a forma de Áureo, o "homem com barba branca e venerando", que, tendo instruído nos segredos da Fé a um selvagem já agonizante, vê o corpo deste, carregado às alturas por uma espessa nuvem, pousar petrificado sobre o cume de um pico e formar aquela estátua lendária da ilha do Corvo, que apontava para os navegantes o caminho da ignota América.

A novidade, no poema de frei Manuel, não consiste, assim, no recurso a esse velho tema do mensageiro providencial. Consiste, sim, em que no seu Póstero, bem longe de ser um simples conselheiro de excelsas e discretas virtudes, espécie de Nestor cristão, sempre apto a guiar o peregrino predestinado pelo bom caminho, servindo-lhe de amparo em todos os passos difíceis desta vida terrena, já encontramos, principalmente, o vaticinador de dias grandiosos para a terra brasílica. Não é, pois, uma sabedoria antiga o que ele interpreta, mas uma visão futura e que há de ser particularmente grata aos corações americanos. Nem é um credo moral o que em seus vaticínios se manifesta, mas uma aspiração claramente política e nacional.

A eficácia comunicativa da visão pressaga de Póstero, sobretudo onde este exclama, acenando para o "vasto e novo mundo" entrevisto em sonho —

> Quando eu, velho, for mais envelhecendo,
> De um rei grande há de ser avassalada,

— deveria ser considerável e duradoura na época, pois ainda no século seguinte a vemos ressurgir, com pouca diferença, em outra

composição sacra. Apenas a máquina barroca de frei Manuel cede lugar, nesta composição, ou seja, na *Assunção* de seu confrade Francisco de São Carlos, a um mensageiro mais bem-vindo, certamente, às almas cristãs: não deixa de comparecer o velho Póstero, mas transfigurado, desta vez, no arcanjo São Miguel, e é num dos emblemas que servem para adornar o carro triunfal da Virgem Santíssima que ele verá, sabiamente dissimulado por mão perita ao rude entendimento dos humanos, o grato prenúncio de uma grandiosa monarquia, que haverá de reger algum dia os "lusos brasílicos".

Se a medirmos segundo critérios puramente técnicos, a obra poética de frei Francisco de São Carlos[9], elaborada ou publicada no século XIX, já não proporciona os mesmos elementos que levaram a considerar-se o panegirista de Santo Eustáquio como um sobrevivente, ou pouco menos, do gosto seiscentista. É certo que o emprego de versos rimados de dois em dois, que caracteriza essa obra, sugere um autor já familiarizado com a literatura francesa, que se torna mais geralmente conhecida, entre nós, nos meados do século XVIII, se não com a inglesa, que só se faz notar mais tarde, e ainda assim, de alguns poucos privilegiados.

O sistema adotado por frei Francisco nunca parecera seduzir, aliás, os autores de língua portuguesa: no Brasil, vazado nesses moldes, só uma composição épica se conhece, e de escassa repercussão, o poema *Vila Rica*, onde se usam também os versos rimados dois a dois, que seu autor adotara animado, talvez, pelas leituras francesas, em particular as de Voltaire. Cláudio Manuel da Costa bem poderia ter conhecido os ingleses; conhecia ao menos o Milton do *Paraíso Perdido*, que chegara a saudar numa ode onde se lê esta passagem significativa:

Desde o gelado Pólo
Teu nome vencedor a nós se estende.

E embora não se possa afirmar com segurança que o sabia ler no original, era-lhe sem dúvida acessível em tradução francesa; se esta não existisse em sua própria biblioteca, encontrava-se na do cônego

---

9. Frei Francisco de São Carlos, *A Assumpção*, poema composto em honra da Santa Virgem, por... (Rio de Janeiro, 1819). V. ainda a nova edição, aos cuidados de Fernandes Pinheiro, publicada pela Livraria de B. L. Garnier (Rio de Janeiro, 1862). No presente estudo utilizou-se o texto desta edição sempre que o autor não pôde ter à mão a primeira.

Luís Vieira da Silva, seu amigo. Mas Milton compusera sua obra mestra em versos soltos, que o poeta mineiro não estimava particularmente, ainda que os pudesse apreciar em escritos alheios: nos de alguns italianos que admirava, por exemplo, ou nos de seu conterrâneo José Basílio da Gama, que saudara em palavras comovidas.

Contudo, ao tempo de frei São Carlos, já as letras inglesas, se não eram precisamente populares entre nós, contavam com adeptos fervorosos, mais adeptos, é verdade, do que leitores. As razões políticas que mesmo, e sobretudo, entre os espíritos conservadores — e seria este, muito provavelmente, o caso do frade franciscano — tendiam a apresentá-las como uma espécie de antídoto ideal contra os abominados "filósofos" franceses, os quais, nas palavras do autor da *Assunção*, "fizeram inundar de sangue uma grande parte da Europa", criavam um ambiente em tudo favorável à sua maior disseminação. Dessa época é, por exemplo, uma tradução brasileira do *Ensaio sobre o Homem* de Pope, composto igualmente em "heroic couplets", isto é, em versos rimados aos pares, que ainda se preserva inédita na seção de manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ao publicar seu poema, redigido, segundo faz presumir, muito tempo antes, frei São Carlos não deixa de penitenciar-se, entretanto, do sistema escolhido. "É verdade", observa ainda no prefácio ao livro, "é verdade que a rima dois a dois ou *similiter desinentia* dos latinos, concorre pouco para a bela eufonia da metrificação em vulgar. Dei tarde pelo erro, e às vezes há males que são irremediáveis."

Servindo-se, não obstante, de um molde geralmente estranho aos nossos poetas anteriores ao século XVIII, de um molde, além disso, que já ao seu tempo seria tido como obsoleto, uma consideração mais atenta da obra mostra claramente que, sob todo esse aparato formal, frei Francisco de São Carlos não seria muito menos do que seu antecessor e confrade, frei Manuel de Santa Maria Itaparica, um sobrevivente do Seiscentismo literário. Que o Seiscentismo, de há muito perento nos meios mais progressistas da colônia, ainda pudesse marcar sensivelmente, em 1819, um autor que, por outro lado, se insurgia abertamente contra certos aspectos mais gritantes do cultismo, só pode causar surpresa aos que vejam em nosso Arcadismo da segunda metade do Setecentos uma reação mais expansiva e contagiosa do que realmente o foi. O fato é que tal reação partiu principalmente de minorias bastante exí-

guas e durante longo tempo se cingiu a elas. Faltavam condições verdadeiramente apropriadas à formação de um público ideal para aquela arte apurada e estranha às nossas normas mais correntes. Esse público, os árcades mineiros, e muito particularmente um Gonzaga, só o teriam, de fato, com o advento dos românticos, que a eles se sentiriam levados por um sentimento de afinidade mal ou bem entendida.

Ao tempo da chamada "Escola Mineira" seria relativamente escasso, mesmo entre os nossos letrados, o fascínio exercido por aqueles autores. Nada na devassa dos Inconfidentes, por exemplo, sugere que homens como Cláudio Manuel da Costa ou Gonzaga fossem tão reputados pelo seu estro poético quanto o seriam pelo seu saber jurídico. Silva Alvarenga, ao saudar o *Uraguai* de José Basílio da Gama, distingue entre as virtudes mais notáveis desse poeta o ter sabido esquivar-se à regra geral, desdenhando os "góticos enigmas" ao gosto espanhol. Que os paradoxos, os jogos de palavras, os enigmas, as agudezas do "estilo culto" ainda então vicejavam largamente entre os rimadores da colônia, sugere-o bem aquele passo de sua epístola em versos, escrita por volta de 1770, se não mais tarde, onde o futuro cantor de *Glaura* pôde exclamar:

E a nossa idade é fertil em assuntos para rir,
Equívocos malvados, frívolos trocadilhos...

Os centros onde tradicionalmente se aninha a vida intelectual brasileira mantêm-se, durante essa época e por muito tempo, quase alheios às tentativas de inovação representadas pelos poetas do grupo mineiro. Há aqui um ponto que requer especial atenção: desse Arcadismo, obra de bacharéis, não de frades, e que surge entre nós como um aerólito, sem antepassados legítimos na terra e, além disso, sem descendentes diretos, cabe dizer que representou, cronologicamente, o primeiro movimento laico da história da literatura brasileira. Não seria essa uma das razões de sua singularidade?

Ora, tendo vivido desde muito cedo em um convento da Ordem Seráfica, ou seja, num meio naturalmente pouco solicitado pela sedução dessas tendências inovadoras de nossas letras, é fácil acreditar que o autor da *Assunção* não se sentisse fortemente abalado por elas. Referem-nos os seus biógrafos que, nascido no Rio de Janeiro em 1763 — chamara-se no século Francisco Carlos da Silva —, já aos 13 anos de idade tomou o hábito de franciscano no convento de São Boaventura da vila de Macacu, onde mais tarde professaria.

Completados os cursos de filosofia e teologia e recebido o prebisterato, passou logo ao exercício do magistério na sua cidade natal. Antes de seguir para Minas Gerais, onde acompanharia ao capitão-general Bernardo José de Lorena na qualidade de visitador das Ordens Terceiras e Confrarias Franciscanas, permanecera, entre 1790 e 1796, na cidade de São Paulo como lente de teologia dogmática. Essa permanência na "ilustre povoação da Paulicéia" deixou nele a lembrança que marcará, depois, estes versos da *Assunção*:

> Aprazível lugar, cuja campanha
> O Tamanduateí cercando banha.

A composição do poema deve ser pouco posterior a 1801, o ano em que, ao regressar de Minas, é convidado a reger a cadeira de eloqüência sagrada no seminário de São José, no Rio de Janeiro. Sabe-se que essa composição deve ter coincidido com o período de sua primeira guardiania, exercida no convento de Bom Jesus da Ilha (depois disso seria ainda guardião de Nossa Senhora da Penha da província do Espírito Santo). Pouco antes de morrer — em 1829 —, no último colóquio com seu amigo e confrade Mont'Alverne, teria dito que a composição de uma verdadeira epopéia não entrara de início nos seus planos. Começara, por devoção e desenfado, escrevendo hinos dedicados à Virgem Santíssima, e só depois viera-lhe a idéia de dar forma unitária a essas peças soltas. À devoção cristã juntou-se então o amor da pátria para enriquecer todo o conjunto de algumas cenas brasileiras, a exemplo do que, em casos tais, haviam feito seus predecessores.

A escolha dos versos de rimas emparelhadas, que ele próprio deveria lamentar em sua autocrítica, pode ser explicável por essa circunstância. Apesar dos exemplos em contrário de um José Basílio da Gama e de um Cláudio Manuel da Costa, o certo é que a oitava-rima passava ainda em seus dias por ser o instrumento quase canônico da verdadeira epopéia. E até muito mais tarde, entre os censores da *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, não faltará quem deplore o fato de esse poeta a ter desprezado. No caso de São Carlos, o esquema tradicional seria justificável sobretudo se ele se tivesse proposto, desde o início, compor uma epopéia. Nem o ter renunciado àquele esquema, nem sequer o ter infringido algumas regras clássicas do gênero (seu editor futuro, Fernandes Pinheiro, não deixará de estranhar a circunstância de

haver ele colocado no espaço a ação do poema, sem assinar-lhe um período determinado de duração), viriam de motivos diferentes, como seja, em particular, a tentação de romper deliberadamente com os antigos e venerandos moldes.

E, contudo, o esquema que afinal adotou parece conformar-se por numerosos aspectos à concepção fundamental da obra. Notou-se aqui como frei Francisco de São Carlos é, quase tanto quanto frei Manuel de Santa Maria, um retardatário do Seiscentismo e, com efeito, desde o canto I da *Assunção* torna-se visível seu intento de oferecer-nos uma espécie de apoteose barroca. Sabemos que os artistas do Seiscentos, na medida em que serviam à sua religião e Igreja, recorriam freqüentemente às mesmas formas espetaculares que eram comumente usadas em manifestações profanas. Por outro lado, o sentimento que os distinguia e que tantas vezes buscavam exprimir, da vaidade e transitoriedade das coisas do tempo, achava sua contraparte na visão serena da eterna beatitude. A *vanitas* ia encontrar sua verdadeira redenção na íntima *constantia* do sábio estóico, no apelo do imutável e do permanente, exercendo-se através de todas as vicissitudes de nossa vida mortal: não é fortuito o prestígio alcançado por um Sêneca, especialmente, entre os autores do século XVII. A razões idênticas deve prender-se a exaltação, freqüente nesses autores, dos heróis que, desafiando a todos os contrastes, sabem manter-se sempre fiéis a um mesmo e supremo ideal de vida[10]. O caso de Polieuta, por exemplo, e o do Príncipe Constante de Calderón. Ou, se quisermos ficar com as nossas humildes medidas brasileiras, o caso do Peregrino da América e o do Santo Eustáquio de Itaparica. O triunfo do efêmero irá resolver-se num triunfo sobre o efêmero. Mas essa solução é impossível, rigorosamente, enquanto o tumulto das formas e dos movimentos não for eficazmente represado por meio de artifícios que lhe imponham algum elemento de equilíbrio e simetria. Só assim haverá de pairar sobre a voragem incessante, uma aparência de sossego, que corresponde melhor à visão beatífica.

Frei Francisco de São Carlos não chega em nenhum momento a dar o passo que o levaria dos contorcimentos barrocos à ordem e à harmonia clássicas. E, no entanto, aquelas rimas emparelhadas servem para introduzir no conjunto uma certa regularidade e mesmo uma acentuada monotonia, sujeitando o ritmo de seu estro a uma

10. Fritz Strich, *op. cit.*, pp. 106, 111 s., 116 e *passim*.

espécie de lei do fluxo e do refluxo. O fundo barroco da concepção, que inunda todo o enredo e a cenografia correspondente, irá emergir já atenuado nos pormenores técnicos e na dicção. Frei Francisco não hesita ante as metáforas arrojadas quando impelido pelo calor de sua natural eloqüência — que lhe valeu, entre seus admiradores, o título de Píndaro da tribuna sagrada —, mas ainda quando chama, por exemplo, o sol de "pintor louro", que vem "tingindo as nuvens de cor d'ouro", é bem mais discreto do que frei Manuel de Santa Maria, o qual, imitando Góngora, assimilara o astro rei ao furioso "roubador de Europa".

Sua ambição não consiste tanto em ultrapassar os ideais literários do Seiscentos, que no Brasil só atingiria, aliás, ao paroxismo, já em pleno século XVIII, quanto em acomodá-los onde possível e, por vezes, não sem relutância, àquilo que lhe parecia constituir as verdadeiras regras do gosto. É o que ele próprio dirá, em outras palavras, no prefácio ao poema: "Conheço que o meu verso, algumas vezes, é cerrado: cada um tem o seu estilo. Contudo não aprovo o gosto dominante (ao menos o grande cantor dos Lusíadas não o seguiu) do meiado do século passado, de sobrecarregarem os versos de epítetos pela maior parte latinos, que às vezes nada dizem e quase sempre tornam a dicção escura e arrepiada. Tudo tem limites: o espírito arrebata-se mais dos pensamentos do que das vozes". Acrescenta, no entanto, como para moderar o efeito da desaprovação: "É verdade que o belo epíteto unido ao belo pensamento é o mistério da arte, é rubi engastado em ouro". Quase como Baltasar Gracián, o teórico do conceitismo, quando compara os emblemas, hieróglifos, apólogos e empresas à pedraria preciosa sobre o ouro do fino discorrer.

Aliás, a liberalidade com que se socorre dos metais raros e das mais ricas gemas para ornamentar pessoas e coisas sagradas é um traço distintivo de São Carlos. Os símbolos terrenos da opulência e da vaidade parecem estranhamente inseparáveis da devoção desse franciscano, sucessor direto, ainda nisso, daqueles arquitetos coloniais que timbravam em fazer as famosas igrejas "todas de ouro". No ditoso Empíreo descrito no canto I, naquele lugar onde o Deus Altíssimo jamais esconde a face, os materiais são

diamantes,
Oiro, perlas e coisas similhantes,
Que estão compondo os paços sublimados
Em que habitam os bem-aventurados.

Expedido pelo Senhor a fim de encontrar-se com a Virgem Santíssima, morta e ressuscitada corporeamente em Éfeso, o arcanjo São Miguel, que em armas é o fatal deus dos combates e sem elas o gentil deus dos amores, mostra-se um digno habitador da celestial morada. Já seus rubros borzeguins reluzem com a "rica abotoadura de diamantes". Das espáduas nascem-lhe, com pontas de ouro, as asas argentinas. O peito de alabastro adorna a couraça de escumagem de prata. No elmo descobre-se, reclinada, uma plumagem tão fulgurante que chega a enganar os olhos:

... nem sabe a mente
Discernir se é topázio ou diamante
Que assim varia as cores tremulante.

Ao mesmo tempo em que o sublime núncio, tão nobremente paramentado, vem baixando célere das sublimes esferas, pasmam em Éfeso os tristes apóstolos ao verem vazia a fria campa da Senhora. Esta, já então vai galgando as alturas cristalinas em carro triunfal, "altar portátil, trono venturoso". O encontro é todavia frustrado, ao primeiro momento, pelos ardis do Príncipe das Trevas, que serão relatados no segundo canto.

Invejoso do glorioso triunfo alcançado pela Virgem e empenhando-se em obstá-lo a qualquer preço, Lúcifer reúne, com efeito, um conciliábulo onde se deliberam as medidas nesse sentido. Enquanto os anjos celestes levam a Mãe de Jesus em seu carro magnificente, narrando uns aos outros os episódios mais memoráveis de sua residência na terra, conseguem o rancor e fúria infernais armar nas alturas temível oposição à sagrada companhia. Contudo, o arcanjo São Miguel surge ali no momento oportuno e consegue finalmente desbaratar a trama diabólica. Findo o combate, assentam os anjos levar a Virgem ao paraíso, onde se encontram Elias e Enoque, para assim recriarem a vista aos dois santos profetas.

Dos cantos III ao VI, inclusive, vemo-nos transportados ao paraíso, lugar santo, espelho dos céus, onde, como a hera, se enlaçam o rico outono e a primavera olente. Também em sua natural simplicidade, "que excede sempre a arte em majestade", à doce manga, ao caju saudável, aos jambos odoríferos, às bananas, aos maracujás, às laranjas podem associar-se, nesse mesmo deleitoso pomar e jardim, o liso abrunho, as cerejas, os olmeiros e as roseiras. Nenhum sítio poderia, como aquele, servir de mo-

rada adequada a uma humanidade ideal. Ali, onde cresce a Árvore da Inocência, imitando, no atufado da copa, uma frondosa jaqueira, ali

paixão não há, não há cuidados,
Nem desejos de glória ilimitados.
Nem ciúmes de amor e a vã cobiça
Que o fogo da ambição ao peito atiça.
Não soam bronzes tristes e agoureiros
Das pompas sepulcrais mil pregoeiros,
Nem o rouco tambor bélico; a bandeira
Não treme em batalhões, nem tu, guerreira
Tuba, despertas com teu som tirano
O povo, a esperdiçar o sangue humano.
Tange a virgínea paz, baila a alegria,
Ou se recolha o Sol ou nasça o dia.
Somente soa o gorgear das aves,
Cujos reclamos são e ecos suaves
Dos padres a harmonia e doces hinos
Do Ser Interminável metros dinos.

É nesse edificante cenário que se desenvolve a longa prática entre os visitantes e os dois profetas. Elias, depois de comovido discurso, enguirlanda a Senhora de uma coroa de frescas boninas. E o velho Enoque, voltando do êxtase em que caíra, saúda-a entre lágrimas de júbilo. Tendo ambos rogado que lhes fossem referidos os fastos da pregação da Fé, passa a Virgem Santíssima a narrar-lhes a ação dos apóstolos, a perseguição sustentada em Éfeso contra os primeiros cristãos, por artes de um ourives, a caridade de que usou o evangelista João para com um chefe de salteadores, os progressos crescentes da Igreja, que um dia irá estender seu senhorio sobre terras e mares. Fala ainda do pesar que lhe causa o desterro neste mundo, longe do Filho Amado, detém-se nas circunstâncias de sua morte, explica os preciosos dotes que recebera depois de ressuscitada, e recorda como a culpa dos nossos primeiros pais encontrou agora um Sublime Vingador e como em conseqüência de sua maternidade venturosa podem os homens, finalmente, mudar em soberana a antiga condição servil em que os tinham prostrado a primeira culpa. Após glorificar a obra dos pregoeiros da Santa Lei e seu fruto precioso — a Igreja —, cai a Senhora, por sua vez, em êxtase.

Isso dá ocasião a que o arcanjo, instado pelos dois profetas, passe a explicar-lhes os numerosos emblemas que adornam o carro triunfal da Virgem, descrevendo, ou antes, dissimulando a olhares e inteligências humanas, diferentes passagens de sua vida terrena. Ao cabo daquelas explicações vem a si Maria Santíssima e, entre exclamações de Elias, aprestam-se todos para o prosseguimento da gloriosa jornada.

No canto VII surge uma nova tentativa do inferno para desviar o santo triunfo. Patenteia-se, porém, a farsa diabólica e, afinal desmascarados os torpes ministros do reino do mal, duro combate se trava, de que saem mais uma vez vitoriosos os anjos do céu. O canto VIII e último descreve-nos a continuação da viagem por entre constelações várias, até que, em certo momento, desce Jesus ao encontro de sua mãe. Já aqui começa a desvendar-se na distância, com seus altos frontispícios, os áureos coruchéus, as torres, as colunas, os arcos, os frisos, os vastos pavimentos "de ouro puro" e cristais, banhado, tudo, em uma luz diáfana, o perfil grandioso da Cidade de Deus. O poema não se encerra abruptamente com essa visão majestática e sim com uma humilde apologia do autor, que escrevendo sob o signo de Marte, quando outros glorificam o "flagelo que assola a humanidade", pôde eleger tão digno objeto para sua piedosa inspiração.

O louvor à Virgem em obra de dimensões épicas não constituía certamente uma novidade entre nós. Além do famoso *De Beata Vergine* anchietano, que pertence ainda ao século XVI, caberia lembrar pelo menos, entre os seus precursores, a composição em versos decassílabos de Antônio Cordeiro da Silva, impressos em Lisboa no ano de 1760, num volume in-4º de XXXII + 68 páginas, com o nome de *Maria Imaculada*, poema sacro oferecido à Virgem Maria, que com o auspicioso título de Sua Conceição Puríssima se venera no convento da Conceição de Beja. Mas o escrito de Anchieta, conquanto facilmente acessível, fora composto em latim e sua atribuição à literatura brasileira torna-se, assim, pelo menos discutível. Por sua vez a obra, hoje raríssima, do baiano Cordeiro da Silva, tendo sido composta no Reino, para devotos reinóis, é improvável que tivesse encontrado entre nós um considerável público.

Em muitos pormenores, São Carlos depende diretamente de alguns dos seus antecessores, em particular do poema de seu pró-

prio confrade itaparicano. E também de um dos modelos deste, do autor da *Strage degli Innocenti.* Sua imaginação, mais aparatosa do que verdadeiramente rica, não achou nada de melhor para pintar o príncipe das Trevas do que recorrer àquela procissão de truculências com que já deparamos nas estrofes do canto II dos *Eustáquidos* ou do livro I da *Strage.*

Assim como no poema do cavaleiro Marino, assemelham-se aqui a dois cometas os olhos do disforme e gigantesco Lúcifer, que jaz "na mais interna furna lá do Inferno" ("Dentro la bolgia del più cupo fondo...", escrevera seu modelo). E assim como o italiano aludira à vista pestífera e ao hálito cruel do monstro, que uma pira acende, horrível e maligna, também o frade fluminense compara-lhe a boca a uma estuante fornalha que, ardendo,

> Do peito o ar pestífero bafeja,
> De vivas brasas turbilhões dardeja.

E as "virgens rigorosas", que no poema do Marino trazem "crespa de serpes engrenhada a coma", têm seu correspondente fiel na

> ... fera Erinix, ou cruel Aleto
> De serpes engrenhada a coma e aspeto,

que forma na corte infernal imaginada por São Carlos.

Bem característica de sua concepção fundamental, que ainda neste ponto leva a evocar certas técnicas de expressão alusiva generalizadas sobretudo durante a era barroca, é o papel considerável que assumem no poema as representações simbólicas ou alegóricas. Elas transportam-nos a uma época, não totalmente extinta no Brasil de princípios do século passado, em que emblemas, empresas, hieróglifos, pintando virtudes e feitos de personagens ilustres ou cerimônias e ensinamentos da Igreja, ou ainda idéias e tradições patrióticas, jamais faltavam nas solenidades religiosas ou políticas.

Entre esses monumentos destacavam-se precisamente os carros triunfais, onde se colocavam bandos de crianças cantando e dançando, fantasiadas de anjos, ninfas ou cupidos. Na Espanha principalmente a arte das carruagens alegóricas alcançou extraordinário apuro e Calderón dá-lhes lugar de realce em mais de um auto

sacramental[11]. Seu uso e abuso, entretanto, não é exclusivamente peculiar aos povos ibéricos. Já no século XVII apareciam eles em todos os países do Ocidente cristão e de preferência em terras católicas: a carruagem de monsenhor Fabio Chigi, mandada fazer na Alemanha em 1644, era decorada de emblemas e a de Cristina da Suécia, presente do papa Alexandre VII, ostentava "misteriosas figurinhas de prata", desenhadas pelo Bernini. Empresas e emblemas adornam até mesmo as vestes femininas e neste caso achava-se a que Branca Capello deu a Catarina Strozzi Frescobaldi[12].

Embora as alusões a desenhos alegóricos não sejam de todo estranhos à tradição épica e poderiam ter seu protótipo no escudo de Aquiles, é a partir desses padrões típicos da era barroca, de uma era em que a grandeza genuína parecia inseparável da grandiosidade, e o amor aos espetáculos coloridos e às pomposas argúcias marcava indiferentemente as celebrações piedosas e as festividades profanas, que se devem abordar certos aspectos da obra de frei Francisco de São Carlos. É em obediência a tais padrões que o próprio vestido da Virgem apresenta ali toda a história da revolta do Éden: nossos primeiros pais imersos em pranto, um querubim armado de flamejante espada a guardar o pórtico do paraíso perdido e, como remate, o dragão já calcado por "virgínea planta". No cinto bordara a destreza angélica a silhueta do Horeb e, na aspereza da montanha, figurara um ancião a empunhar uma açucena, o qual só tem de esposo o nome; adiante o anjo anunciador "que lá do Olimpo desce co'a embaixada" e também a pomba celeste — de seu bico de ouro sai um raio que vai tocar o peito da Virgem —, depois uma árida planície que sequiosa do rocio do céu oferece um branco lírio; depois, ainda, uma estrela sempre fulgente, e um vaso de argila em que se guarda o néctar que orvalhara o céu:

Nobres troféus, fatídica pintura
Da prolífica Mãe, da Virgem pura;
O resto serpeando com largueza
Aljôfares, rubis, toda riqueza.
Enfim manto cerúleo sobre tudo,
Brincando rosas d'ouro no veludo.

---

11. Sobre o uso dos emblemas nas solenidades públicas, civis e religiosas, cf. Ludwig Pfandl, *op. cit.*, p. 620. Para os carros triunfais e alegóricos, ver, do mesmo autor, *Spanische Kultur und Sitte des 16 und 17 Jahrhunderts* (Munique, 1924), pp. 162 e 170.

12. Mario Praz, *Studi sul Concettismo* (Florença, 1946), pp. 55 s.

O carro triunfal que leva a Senhora é todo ele do mesmo gosto: em chapas de ouro apresentam-se ali mil emblemas que o arcanjo São Miguel irá explicando aos profetas. É bem significativo da concepção do autor que, entre as duas funções distintas e, em verdade, opostas, da emblemática seiscentista — uma propriamente esotérica, tendente a resguardar os mistérios e arcanos da sabedoria celeste; a outra, difundida em grande parte pelos jesuítas, claramente propedêutica, visando a tornar sensíveis as verdades éticas e religiosas, segundo o princípio horaciano do *utile dulci* —, ele penda sem hesitar para a primeira.

A arte do emblema, que não quer instruir através de uma cadeia metódica de raciocínios discursivos, mas de uma vez só, pela apresentação simultânea dos fatos, é, neste caso, mais conforme ao intelecto angélico, reverberação do divino, que do entendimento humano. É através de símbolos figurados que Deus, "arguto favellatore", segundo um dos mais ilustres teóricos do conceitismo, Emanuele Tesauro, descobriu, encobrindo-as, e pintou, sombreando-as num claro-escuro, as mais altas e peregrinas verdades. E se assim o fez, foi, entre outras razões sugeridas pelo mesmo teórico, "para que a obtusa e temerária turba não se presuma intérprete de conceitos divinos, mas só os mais felizes e agudos engenhos, cientes dos celestes segredos, saibam inculcar os mistérios disfarçados sob o sentido literal ('la buccia della lettera') e, com influxos sucessivos e descendentes, o nume venha a aprender de si mesmo, o sábio do nume e o idiota do sábio". Por isso, acrescenta, "às portas dos templos colocavam os antigos as esfinges, indicando (conforme no-lo explicou o eruditíssimo Plutarco) que a Divina Sapiência se revela aos sábios da terra através de símbolos e de argutos enigmas"[13].

Não é por acaso que os emblemas descritos no poema de São Carlos se atribuem constantemente aos engenhos dos anjos — "gosto angelical", "destreza angélica" — e que mesmo os profetas no paraíso devam informar-se com São Miguel acerca do sentido e mistério

> Que encerravam as tarjas esculpidas
> No carro, por emblemas repartidos.

---

13. D. Emanuele Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico, o sia Idea dell'Arguta et Ingegnosa Elocutione*, etc., 7ª impressão (Bolonha, 1675), p. 40.

Entre esses emblemas, avulta a estranha gravura representando, para além dos mares e ilhas, um novo hemisfério, novos ares, outros céus, outros bosques, outras águas, aves e flores em tudo diferentes dos que se vêem nos climas conhecidos, com uma grandiosa cidade de nobres edifícios, em que, pela praça central, vai a Senhora, transportada em triunfo no meio de tochas mil acesas.

Se é exato que, nesse e em outros passos da obra, São Carlos se revele um namorado constante de sua terra, em particular de sua cidade, não se poderá afirmar que acrescente grande coisa às que, antecedendo-a de meio século e mais, exprimiram o mesmo sentimento. Ele as segue em tudo e principalmente onde traduz seu encantamento diante da paisagem natural brasileira, adotando a fórmula fixada entre nós a partir de Botelho de Oliveira.

Assim, já no canto I, a propósito da ressurreição da Virgem — que a Igreja celebra em agosto —, encontra meios de introduzir algumas "descrições brasileiras", como diria depois a Mont'Alverne. O seu é o "frio agosto" — "tempo frígido e sereno" — em que a Primavera vai mostrar aos poucos seu ameno riso, não o agosto de Éfeso, que corresponde ao verão do hemisfério norte. E é a paisagem familiar ao poeta — paisagem brasileira e fluminense, com seus frutos naturais e naturalizados — que se enche de galas festivas para celebrar dignamente a Assunção da Senhora. Lá está o torto cajueiro a orlar-se de purpúreas folhas, e a mangueira cobrindo-se de folhas ou as laranjeiras que embalsamam o ar, ao passo que o sabiá, em busca de amores, já saúda álacre os prenúncios da primavera.

Também no paraíso, onde se detém a celeste embaixada a fim de entreter Enoque e Elias, deparamos com um coleirinho que modula a sua doce intriga e com o gaturamo a responder-lhe do ramo da aroeira, além da casta rolinha e do pequenino colibri ou "colíbrio", que, à maneira dos cultistas, o autor nos pinta como a ave rara, o "alado arminho", "troféu na pequenez da Mão que o ornara", "pigmeu na esfera das gentes volantes".

E, no entanto, esse enlevo sentimental em face dos aspectos pátrios prende-se menos à aspiração de grandeza futura para a terra que o viu nascer do que ao orgulho satisfeito e surdo de pertencer-lhe por alguma espécie de predestinação: o mesmo orgulho que, um século antes, animara os arroubos retóricos de Sebastião da Rocha Pita quando se refere à sua América Portuguesa. É uma profecia do arcanjo, não do poeta, a que se encerra naquela visão do Rio de Janeiro:

... fausto lugar, que inda algum dia
Nobre assento será da Monarquia.

Assento da Monarquia, sim, mas da monarquia portuguesa, abrigo, embora transitório e fortuito, da "planta bragantina" e

Lá da Lísia o lugar mais venturoso:

esse o bem supremo e ideal a que pode almejar para sua cidade. Se outras levarão a palma na arte, ou no trato mercantil, se não faltarão as que se prezem de ver maior brasão em seus palcos e tribunas, ou prefiram ser mais destras no compasso, medindo "as linhas do celeste espaço", esta há de contentar-se com a glória e o privilégio de "cuidar de seu Rei, de ser sua Corte". Não quer ir além essa imaginação, atenta apenas ao *status quo*, e que numa época inclinada a turbulências e sedições só cuida em ver preservada a boa ordem tradicional. Ou que não ousa profanar os segredos invioláveis da providência, já que o próprio arcanjo se detivera diante deles:

... ah! não quer o Céu que a humanos
Eu revele inda mais os seus arcanos

Se, naquela procissão aérea que faz desfilar perante nós, estão constantemente presentes as "descrições brasileiras", as "pinturas de nosso país", com que ele deliberadamente buscou ornamentar o quadro, a verdade é que seu "vasto e novo mundo" não lhe parece separável do reino abençoado que há de exaltar na sua oração fúnebre sobre D. Maria I: o reino "fundado em rios de sangue nos campos de Ourique, que no quarto século da sua fundação esteve em perigo de ser a herança de estranhos, que no sexto gemeu na viuvez e que agora um atrevido repartia sem ser o seu dono". E o destino de seus conterrâneos — "nova raça de heróis, bravos guerreiros" — era prolongar ou ressuscitar o lustre dos antepassados da península:

Rivais de Magalhães, rivais dos Gamas,
Que farão renascer as Lusas famas.

Alheio ao pensamento da Era das Luzes, que, com sua exaltação do "bom selvagem" encontrara eco até numa ode de outro re-

ligioso e seu contemporâneo, do padre Sousa Caldas, alheio, também, aos ideais oriundos do mesmo pensamento, que presidiam ao movimento de emancipação política dos povos do hemisfério, frei Francisco, escrevendo já às vésperas da Independência, só representa o sentimento nacional, em nossa poesia, de forma ainda incipiente.

Outros, bem antes, haviam enaltecido, idealizando-o, o antigo natural da terra: nisto já mostravam um pouco de sua parcialidade pelos vencidos, o que não poderia significar mais do que o reverso natural de um fundo de rancor pelos dominadores. O índio emplumado e armado de arco e flecha — que nas representações alegóricas e nos emblemas representara tradicionalmente a América — será mais tarde convertido, pelos românticos, em símbolo glorioso das nacionalidades nascentes. Parece-nos hoje incrível que, depois de cumulá-lo de insignes e imaginárias virtudes, os mais exaltados chegassem a vislumbrar nele, não só o paradigma como o antepassado real dessas nacionalidades, capaz de substituir a detestada herança européia. E sabe-se, no entanto, que, para alguns — é o caso, por exemplo, de nosso Gonçalves de Magalhães —, não entrava nisso uma simples figura poética.

Esse mito, que bem ou mal representa uma força contagiosa e ativa, em determinada fase de nosso desenvolvimento intelectual, deixou indiferente o poeta da *Assunção*. Para ele, como, dois séculos antes, para Bento Teixeira, as tribos que erravam no continente americano constituem um singular e estranho povo, que "parece outra raça", em tudo diferente dos seus luso-brasílicos, e só capaz de suscitar comiseração e repulsa:

Antropófagos são, que a tão subido
Grau de horror chega humano embrutecido.

Com o seu século de ouro, que para ele coincide com a chegada da Corte Portuguesa, o Brasil já não pode ostentar setas agudas a pender-*

*. O texto se interrompe aqui, faltando a página final, de número 66, pois a primeira do capítulo seguinte é 67. (A. C.)

3

O mito americano

As reservas que se possam opor à fórmula descritiva inaugurada entre nós com a "silva" da ilha da Maré não devem dissimular este fato de notável significação: é através dela que a natureza brasileira, pela primeira vez, ganha de certo modo cidadania poética. Todavia, parecerá excessivo falar-se neste caso em originalidade. O tipo de romantismo insular que, sob o influxo remoto de modelos clássicos, se desenvolve poderosamente, em toda parte, na era dos grandes descobrimentos geográficos, alcançara um prestígio sem precedentes entre alguns autores seiscentistas, os autores, justamente, de que o nosso Botelho de Oliveira sempre se mostrou um escrupuloso tributário.

Muito antes de Daniel Defoe, é num mundo só acessível através daquela "Líbia de ondas", caminho eleito pelo seu peregrino errante, que D. Luis de Góngora situara toda a complexa trama das *Soledades*. É ainda uma ilha singularmente privilegiada —

Sicilia, en quanto oculta, en quanto ofrece
copa es de Baco, huerto de Pomona...

— que servirá de cenário para o *Polifemo*, a outra criação exemplar do estilo culterano. Do mesmo modo é em Chipre que Marino, o êmulo mais ilustre do divino cordovês, erigirá o paraíso de seu Adônis.

Projetando nesses ambientes circunscritos o melhor da experiência ou das possibilidades humanas, aqueles autores tinham, em realidade, suscitado mundos poéticos estranhos e adversos ao comum daquela experiência. Um *locus amoenus* é sempre e necessariamente um lugar de exceção, abrigado contra os aspectos mais penosos ou prosaicos da existência de todos os dias, e não deixará de sê-lo o jardim de delícias e horto de Pomona pintado por Botelho de Oliveira.

São inegáveis aqui, certamente, as interferências entre a literatura e o interesse sentimental de quem quer valorizar, idealizando-o, o panorama insular com que se familiarizara. Mas, não obstante a ilha da Maré se apresente como um resumo e "breve apodo" do Brasil inteiro, o sentimento que inspira seu cantor é no fundo particularista e de uma espécie antes paroquial do que nacional. Como Santa Rita Durão, muito mais tarde, ele poderia dizer que o animara a compor seu poema o amor da pátria, mas dando à palavra "pátria", neste caso, o significado restritivo, de simples lugar de nascimento ou residência, que ela ainda guardava para os seus contemporâneos.

E embora sua fórmula particularista o tenha sobrevivido longamente, a ponto de inspirar, mais de meio século depois, as oitavas do frade itaparicano, pode-se dizer que aquele sentimento nacional só principia a exprimir-se plenamente em nossa poesia quando o *locus amœnus* se expande das ilhas para o continente e deixa, assim, de representar a exceção para converter-se em norma.

Não parece difícil explicar por que, entre todos os gêneros poéticos, a épica oferecesse desde cedo um campo relativamente livre para a descrição ou exaltação da natureza brasileira. Perseguindo um ideal coletivo, ela não tende a empenhar — ou não empenha em grau tão acentuado quanto o lirismo — as preferências pessoais dos autores, preferências essas que são ditadas, na maioria dos casos, pelos padrões clássicos. Um Cláudio Manuel da Costa, preso às convenções tradicionais do lirismo arcádico, poderá desdenhar em favor das campinas do Tejo, do Lima e do Mondego a sua rude paisagem natal. Na poesia heróica, entretanto, onde, por definição, o genérico prevalece sobre o particular e de onde o autor deve estar individualmente ausente, mal teriam guarida semelhantes escrúpulos.

Em verdade, desde o momento em que nossos escritores, cansados da obscuridade a que se viam relegados e impacientes com

o escasso eco alcançado nos centros intelectuais do Reino pelos produtos do seu engenho, tratam de organizar-se em ambiciosos cenáculos, que propaguem seus nomes além das fronteiras coloniais, uma das primeiras lembranças que lhes ocorre é a da necessidade de se compor uma epopéia em grande estilo, capaz de representar, para os brasileiros, aquilo que a de Camões — o eterno modelo — representava para todos os portugueses, mas principalmente para os reinóis. Assim, o sentimento e, não menos, o ressentimento americanos, sem se desatarem ainda dos laços ultramarinos, dão os primeiros passos para se cristalizarem numa espécie de mitologia nacional.

Já na academia que, de modo característico, se intitulara dos Esquecidos, um ilustre associado, o padre Gonçalo Soares da Franca, antigo discípulo de Gregório de Matos, tinha lido, em 1724, o canto I de um vasto poema intitulado *Brasília* ou *A Descoberta do Brasil*, que, com as suas 1.800 oitavas, devia superar, ao menos em dimensões, aos próprios *Lusíadas*. E passados 35 anos, em 1759, outro padre, chamado Domingos da Silva Teles, propõe-se, perante outra academia — a dos Renascidos —, compor uma epopéia sobre o mesmo tema.

Do escrito de Soares da Franca, se foi terminado como deixa crer a indicação precisa do número de cantos, nada se conservou aparentemente. Da obra de Silva Teles, por sua vez, ignora-se de todo se não foi mais do que um simples projeto. Contudo, ficou preservado o plano geral desta última, que o historiador João Lúcio de Azevedo encontrou entre os papéis dos Renascidos e que bem documenta uma aspiração bastante generalizada entre nós durante todo o século XVIII. Em carta que dirigiu ao desembargador presidente daquele grêmio literário, o padre Domingos solicitara conselhos acerca da idéia que acariciava de redigir uma epopéia destinada a celebrar o nascimento do Brasil. Versaria a obra, precisamente, sobre o encontro da terra e isso levara o autor do plano a hesitar ante o título que, de início, pensara dar-lhe — *Brasileida* —, uma vez que a designação de Brasil só fora dada à América Lusitana após o descobrimento. Pensara ainda em *Petreida*, do nome do descobridor, mas não pareceria pouco eufônico um tal título? Essas, algumas das dúvidas que se expunham aos acadêmicos.

Dos sentimentos lusitanos do missivista não é lícito descrer, se é certo, conforme ele mesmo o diz, que oscilou na escolha do

herói mais adequado, entre Diogo Álvares, o Caramuru, e o próprio rei D. Manuel. Acabaria fixando-se em Pedro Álvares Cabral porque sua ação e personalidade melhor se coadunavam com o efeito buscado. Também julgava menos desvanecedora, aparentemente, para o orgulho nacional lusitano, a tese até então indiscutida do descobrimento casual. Já o simples decoro épico reclamava de certo modo a intencionalidade, neste caso, e assim Silva Teles se tornou, sem pensar, o verdadeiro precursor da tese hoje oficialmente acreditada entre portugueses acerca do feito cabralino. Na consulta endereçada ao presidente dos Renascidos, ele pergunta mesmo se não lhe seria lícito, em favor de um pensamento literariamente mais decoroso, modificar aquilo que a todos parecia constituir a perfeita expressão da verdade histórica.

Num papel denominado "Fábrica do Poema Brasileida", onde aparece o esquema do projeto, apresenta-se Cabral, em sua navegação, aportando primeiramente na fabulosa Antília das cartas marítimas medievais. Bem acolhido pela ninfa que morava nessa terra encoberta, que por favor divino se lhe patenteara, narrou-lhe logo o almirante como, ainda em Portugal, o visitara em sonho São Tomé e lhe revelara que a ele, Álvares Cabral, estava destinado achar um país de todo ignorado e onde o santo já havia semeado a doutrina sagrada. Leva então a ninfa o visitante à gruta do Futuro e ele, autorizado pelo próprio Futuro, pode ler um livro onde está escrito como fora fadado a ser o descobridor do país até então oculto. Mostra-lhe em seguida o domínio que teriam os portugueses naquelas partes, a exaltação da santa fé católica, as guerras que ali se sucederiam, os varões famosos nas letras que floresceriam no Novo Mundo — o que dá margem a um elogio do próprio grêmio dos Renascidos. Antes de embarcar-se novamente e sair da ilha, recebe Cabral, da mesma ninfa, que é a Imortalidade, a promessa de desposá-lo em seguida ao descobrimento. Durante a viagem, Lúcifer, que ouvira todas essas práticas, trama a perda dos navegantes e, contra o bom êxito de sua empresa, invoca os numes infernais. Sobrevém a tempestade, ameaçando, furiosa, arruinar a ação cabralina. O almirante e seus companheiros salvam-se, todavia, por obra de São Tomé e de um anjo mandado por Deus a expulsar os demônios e aplacar a tormenta. Achada a terra brasílica, os índios, chegados em som de guerra e recebidos de paz, celebram o sucesso bailando a seu modo. Entre as peripécias que se seguem, consta a descida de Cabral ao inferno, em companhia

de um mago indígena, a derrubada, logo após, do simulacro da magia, a intercessão, em favor de um índio prestes a ser sacrificado e a libertação deste. Surge enfim a Imortalidade e celebram-se, conforme o prometido, suas bodas com o almirante. É enfim arvorado, na terra descoberta, o santo lenho da Cruz.

Por esse breve esboço[1], vê-se até que ponto a epopéia imaginada pelo padre Silva Teles dependia dos padrões mais ilustres da Antiguidade clássica, além de filiar-se amplamente a concepções próprias da era barroca. O seu Cabral não seria simplesmente uma nova encarnação do Vasco da Gama camoniano. Seria também, e ainda mais, um segundo Enéias e mesmo um segundo Ulisses, se é exato que o autor, como pretendia em sua carta, desejara ordenar a obra de conformidade com os moldes homéricos, a fim de não resvalar nos defeitos que a crítica teria apontado em Camões e no Tasso. Não falta o sonho augural, nem a arribada à ilha ignota, nem o encontro da ninfa, nem a descrição da tempestade marítima — obrigatória em todos os poemas heróicos que quisessem ser dignos desse nome —, nem sequer a visita ao inferno, que tem igualmente seus mais remotos predecessores em Homero e Virgílio. Curiosa também a idéia da personificação do Futuro, comparável ao Póstero do poema de Itaparica, só publicado uma dezena de anos mais tarde, assim como a outras versões da figura do mensageiro providencial, tão freqüente em nossa literatura do tempo. Nesse caso, entretanto, a idéia teve outros antecedentes consideráveis, entre outros na personificação tassesca da Fortuna a profetizar a façanha de Colombo perante os nautas que se encaminham rumo à ilha mágica de Armida.

A circunstância de reportar-se o missivista ao exemplo de Homero, silenciando sobre a *Eneida*, seria uma das originalidades do seu plano, a menos que a omissão do poema latino só exista na súmula fornecida por João Lúcio de Azevedo, não no texto da carta, sabendo-se que a poesia épica, desde o Renascimento até a Era das Luzes, sempre dependeu do mantuano, bem mais do que dos grandes modelos helênicos. E, efetivamente, o suave "bom gosto" setecentista deveria sentir muito poucas afinidades com a rudeza primitiva dos personagens homéricos. É certo que, ao falar hoje em "bom gosto" setecentista, pensamos constantemente em

1. João Lúcio de Azevedo, *Novas Epanáforas*, Estudos de história e literatura (Lisboa, 1932), pp. 249 ss.

gosto arcádico e, na verdade, o Arcadismo, nascente em Portugal nos meados do século XVIII ainda não tivera tempo de invadir a América Portuguesa: quando muito o vemos meio balbuciante nos versos do mineiro Cláudio Manuel da Costa, um dos supranumerários do grêmio dos Renascidos.

Como explicar, por outro lado, que mais tarde, já sob o domínio da Arcádia, aquela ambição de ver dotado o Brasil de uma epopéia autenticamente americana não tivesse perdido seu fascínio para muitos dos nossos letrados? De fato, nada parece mais alheio à Arcádia, aos seus ideais professados ou não, do que a poesia épica. Na Itália particularmente, que forneceu os modelos imediatos para a transformação que se operaria em nosso gosto literário durante o Setecentos, o Arcadismo coincidiu com a prosperidade crescente de um gênero anfíbio — o melodrama —, quase sempre a meio caminho entre a poesia e a música, e também entre o sublime e o cômico, o ideal e o natural, o aristocrático e o plebeu, sem representar em estado puro nenhum dos elementos discordes que procura amalgamar. Mas não seria essa mesma ambigüidade o espelho da era em que prosperou?

Em época anterior, a separação entre aqueles elementos fora conduzida às suas conseqüências extremas. Com o Rococó voltam eles a reunir-se, mas ao preço de quantos sacrifícios e concessões! O artifício podia iludir verdadeiramente só num período de falso equilíbrio e de instabilidade. De Sanctis definiu argutamente o mundo metastasiano como a imagem florida de uma sociedade prestes a dissolver-se e que ainda conserva suas instituições de origem feudal: matéria destituída, no entanto, do espírito que a animara outrora e, apesar daquelas aparências heróicas, modorrenta, desleixada, frívola, idílica, elegíaca e plebéia[2].

Cabe talvez acrescentar, para ficarmos no exemplo italiano, que somente através da chamada reforma de Goldoni, aquele fundo cômico inconsciente, que o mesmo De Sanctis ainda discerne no melodrama setecentista, consegue aflorar à tona e emancipar-se. Mas a comédia — e a própria comédia "escrita" de Goldoni não é exceção neste caso —, procurando refletir a realidade, inclusive nos seus aspectos mesquinhos, grosseiros ou ridículos, independentemente de qualquer idealização, passava tradicionalmente, de fato desde Aristóteles, por ser uma forma inferior de arte, cuja origem

2. Francesco De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana*, II (Bari, 1949), p. 350.

plebéia mal se poderia dissimular. Da forma superior, da tragédia, a França conservava zelosamente uma espécie de monopólio. A própria *Merope* de Maffei, que chegou a alcançar notável êxito fora da França e que mesmo no Brasil, segundo consta, iria ser traduzida por Alvarenga Peixoto, não existiria, certamente, sem os modelos franceses. E a *Merope* deixou de ter sucessores dignos em sua terra de origem.

Quando finalmente surge um Alfieri, a tragédia não quer mais e, em realidade, já não pode, espelhar as paixões daquele mundo em desagregação ou reduzido a escombros. Os tempos são outros. Já agora o heroísmo deixou de ser um apanágio quase exclusivo da nobreza, daqueles que podiam mandar e fazer-se obedecer; é, ao contrário, um privilégio, senão dos humildes e desprotegidos, ao menos dos que podem reivindicar alguma coisa e lutar conscientemente pelos próprios direitos espezinhados. A partir de então, irá perder o sentido o princípio da separação dos estilos — o "nobre" distinto do "vulgar" — que fora fundamental através de toda a arte clássica, abrindo-se caminho para a decisiva vitória do moderno realismo.

Entretanto, nos países ibéricos, e neste ponto não menos entre espanhóis do que entre portugueses, do Reino ou da América, o processo dificilmente poderia seguir em tudo o mesmo rumo. É que nesses países, mais presos à tradição e à rotina, os ideais heróicos e aristocráticos não constituíam mera superfetação, mas desfrutavam ainda de imenso crédito entre as próprias classes humildes e, se assim já se pode dizer, entre a burguesia. Na Espanha, a influência italiana fizera-se sentir, tanto quanto em Portugal, em favor de uma arte onde parecessem nivelar-se o culto e o vulgar, o idealismo e o realismo. Cabe pensar, no entanto, que a Arcádia, representando justamente um compromisso semelhante, só pôde impor-se ali porque a saturação e exaustão das formas seiscentistas deixava um ambiente propício a qualquer mudança de gosto estético. Mas o ideal heróico, bastante obstinado para satisfazer-se intimamente com o heroísmo convencional e declamatório dos melodramas à maneira de Metastasio, reclamava uma expressão literária que verdadeiramente lhe correspondesse. E essa expressão já não será a tragédia, é antes a epopéia.

Isso se torna em parte explicável, no caso da Espanha, porque, vivendo ainda das glórias de seu drama seiscentista, não poderia aspirar apaixonadamente àquilo que já possuía. Compreende-se

assim que um Gaspar de Jovellanos, escrevendo ainda no final do século o prólogo das suas poesias, quase se desculpasse de não ter abordado nestas os temas graves e respeitáveis que formam antes o objeto da epopéia do que o do lirismo. "Na inclinação que tenho para a Poesia", observava, "sempre achei sua parte lírica a menos digna de um homem sério, especialmente quando esta não tenha outro assunto além do amor". Entre portugueses, se nem sempre as mesmas razões puderam dominar em favor da poesia heróica, esta é reclamada, no entanto, por um motivo poderoso: pelo prestígio notável que às glórias de sua terra puderam dar os *Lusíadas*. Camões fornecera não apenas o grande poema nacional da gente lusitana, como lhe oferecera o verdadeiro arquétipo da glória literária: seguir seu modelo ou com ele rivalizar, fora e continuava a ser, passados dois séculos e mais, uma aspiração constante.

Apesar disso a epopéia portuguesa, na segunda metade do século XVIII, é, em realidade, muito menos um fenômeno europeu do que americano. A própria consciência nacional, já embrionária nos brasileiros, a convicção cada vez mais generalizada entre estes de que seriam os dignos herdeiros daqueles "varões assinalados" do poema lusitano, pareciam reclamar a linguagem e o timbre épicos. Os *Lusíadas* eram, não havia negar, um poema reinol, que falava intensamente aos corações dos brasileiros, mas que lhes falava sobretudo na medida em que se sentissem mais afins dos portugueses do Reino. Ora, justamente no século XVIII, século de continuadas lutas entre naturais da colônia e da metrópole — paulistas e emboabas, senhores de engenho e mascates citadinos —, as mesmas rivalidades que separavam uns de outros tendiam naturalmente a provocar nos primeiros a idéia de que representariam uma espécie de nacionalidade distinta, ainda quando essa idéia não chegasse muitas vezes a assumir forma explosiva. As divergências de brasileiros e reinóis eram inseparáveis de um sentimento de maturidade e, em alguns casos, de superioridade, do americano em face do adventício.

Tentativas como a de Grasson Tinoco, por exemplo, deviam sugerir que à história dos portugueses do Novo Mundo não faltavam gestos e ações capazes de enquadrar-se em moldura heróica. No entanto, o tema escolhido por aquele autor ainda guardaria, em pleno século XVIII, um caráter acentuadamente local. Do alcance nacional das bandeiras paulistas nem sempre poderiam ou quereriam ter consciência clara muitos brasileiros de outras regiões.

Um fato que, diretamente ou não, pudesse interessar a toda a América Portuguesa independentemente das divergências e diferenças locais, assim como a expansão ultramarina tinha podido interessar a todos os portugueses, isso sim, animaria alguma epopéia verdadeiramente nacional. Num país vasto como um continente, onde as diversidades se tinham acumulado desde os primeiros tempos entre uma e outra região, pareceria normal que fosse, aquele, um sucesso superior ou anterior a tais diversidades, e era o caso do próprio descobrimento do Brasil.

Neste ponto, é interessante notar-se a rápida mudança que parece processar-se no sentimento americano dos autores brasileiros durante a segunda metade do século. Ao tempo da Academia dos Renascidos, o padre Silva Teles ainda podia encarar o episódio do descobrimento de um prisma predominantemente reinol. Os próprios índios da terra, que para Bento Teixeira tinham sido os filhos de Vulcano, não existiriam na obra que se propusera realizar, senão como dócil instrumento de que a religião católica e o poder lusitano se serviriam sem maiores estorvos. Na apreciação dos primitivos moradores da América Lusitana a atitude do autor, em 1759, não parecia oferecer um substancial progresso sobre o juízo de Pero Vaz de Caminha, quando este, em 1500, dissera que neles se imprimiria facilmente qualquer cunho, ou sobre o julgamento de Nóbrega quando, 50 anos depois, cegado pelo zelo apostólico, que é naturalmente otimista, os equiparara a um papel branco onde tudo se pode escrever.

Por volta de 1780, já quase às vésperas da conjuração mineira, a situação parece ter sofrido claramente uma mudança. O índio não é mais, obrigatoriamente, um instrumento inerte, que abdica sem hesitar da própria personalidade em proveito do alienígena ou, ainda menos, um ente adverso por natureza e inacessível a quaisquer princípios de existência civil. Durante os dois decênios que se seguem ao projeto do padre Teles, tinham realizado progressos razoáveis a crença na bondade natural dos homens e a valorização do primitivo, contraposto ao civilizado. Certamente não se pode afirmar que tais pontos de vista, forjados no Velho Mundo, tornassem os nossos homens doutos e letrados muito mais aptos a compreender os antigos naturais da terra, pois é indiscutível que a exaltação literária do índio se fundava unicamente, entre eles, sobre as idéias de um Rousseau ou de um abade Raynal, assim como o indianismo romântico, no século seguinte, seguiria os pas-

sos de um Chateaubriand e de um Fenimore Cooper. Mas, de qualquer maneira, eles serviam para suscitar a possibilidade de uma aquiescência mais simpática a tudo quanto fazia o índio brasileiro distinto do europeu e teimosamente apegado a essa distinção. A docilidade deixara de constituir uma virtude. Virtude seria, bem ao contrário, a insubmissão e a revolta.

O projeto de uma epopéia brasileira, que Teles, aparentemente, não chegou a realizar, deveria retomar, no entanto, passados 20 anos, outro religioso, natural de Minas Gerais: frei José de Santa Rita Durão. Seu herói já não será Pedro Álvares Cabral, o descobridor, mas outro português, Diogo Álvares — o Caramuru —, que, desgarrando-se dos seus entre o gentio da Bahia e confundindo-se com este, pode dizer-se que pertenceu à colônia tanto quanto à metrópole, e àquela, talvez, mais do que a esta.

Assim como Antônio José ou Matias Aires, o poeta do *Caramuru*, nascido em 1722 no sítio da Cata Preta, do arraial de Nossa Senhora de Nazaré, em Minas Gerais, passou a maior parte de sua vida longe do país de origem. Ao Brasil pertence pela naturalidade e também pela família materna, procedente da cidade de São Paulo. Ainda na meninice, entretanto, seguiu para o Velho Mundo, de onde nunca mais deveria voltar. Tinha apenas nove anos de idade quando o pai — um sargento de milícias reinol chamado Paulo Rodrigues Durão — o mandou à Europa a fim de fazer seus estudos. Mais tarde, as circunstâncias de uma carreira nem sempre tranqüila devem ter servido para nele preservar e enaltecer a imagem que levara da terra natal. Durão quis ao seu Brasil com o nostálgico encantamento daqueles que se viram desterrados quando a infância ainda mostrava uma aparência ditosa e descuidada. Esse sentimento — o "amor da pátria", como escreverá depois, lembrando-se de sua terra brasileira — encontra-se à origem da inspiração épica a que cedeu de bom grado. Em realidade, foi o *Caramuru* que o salvou definitivamente para a literatura brasileira, onde se inscreve com títulos menos discutíveis do que as óperas do "Judeu", por exemplo.

Do que terá sido sua vida na Europa, estamos hoje muito mais seguramente informados do que há meio século, quando os dados fornecidos por Teófilo Braga representavam a principal fonte de quantos tratavam desse poeta e ainda o ponto de partida de numerosos erros ou inexatidões que se têm impresso a seu respeito. Não haverá mesmo exagero em dizer-se que, de nenhuma

outra figura de nossas letras coloniais, exceção feita do padre Antônio Vieira, dispomos presentemente de informações tão circunstanciadas[3].

Segundo se colhe de sua *Pœnitens Confessio*, aos 16 anos de idade professava ele na Ordem dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho, depois de já ter começado o curso de teologia. Em seguida é enviado ao Colégio de Nossa Senhora da Graça, em Coimbra, onde cursará novamente e durante sete anos consecutivos filosofia e teologia. Cogita-se então em reformar a província lusitana dos Eremitas de Santo Agostinho e é ele incluído na lista dos reformadores. Tendo sido, durante cinco anos, leitor de teologia em Braga, passa em 1754 a Coimbra, onde lecionará a mesma disciplina no colégio dos Agostinhos. Em 1756 doutora-se na universidade.

Durante os anos imediatos, toda a sua atividade desenvolve-se entre Coimbra e Leiria. Nesta última cidade faz-se amigo do bispo, D. João de Nossa Senhora da Porta, futuro cardeal da Cunha, que muito se empenhou em conservá-lo junto a si. Na contenda áspera que se travará entre o ministro Sebastião de Carvalho e a Companhia de Jesus, toma inicialmente o partido daquele, e um dos seus primeiros sermões pregados em Leiria, em ação de graças por El-Rei D. José ter escapado com vida do atentado de 1758, constitui todo um desfiar de invectivas contra os padres perseguidos. De sua autoria é também a *Carta Pastoral*, impressa em nome do bispo D. João, em que se reiteram as críticas e acusações tradicionais à moral probabilista, bem como à famosa teoria do regicídio lícito. Ainda em nome do bispo, compõe uma carta repleta de lisonjas ao futuro conde de Oeiras, abrangendo um violento libelo, escrito — ele o dirá depois em sua *Confissão* — "mais com veneno que com tinta", contra os padres da Companhia.

O fruto que esperava de tantos agrados, colhe-o D. João nesse mesmo ano de 1759 ao ver-se nomeado arcebispo de Évora. Ape-

3. Essas informações devem-se principalmente ao padre Antônio Antunes, S. I., que sob o pseudônimo de Arthur Viegas, publicou um amplo volume intitulado *O Poeta Santa Rita Durão* (Bruxelas-Paris, 1914), rico em dados históricos acerca da vida e época do autor do *Caramuru*, que aqui se utilizam de modo sumário. No referido volume incluem-se, integralmente traduzida e anotada, a *Pœnitens Confessio*, que o padre Antunes denomina *Retratação*, anteposta por Durão ao *Epitome* apresentado a Clemente XIII; a *Informação* que frei José deu ao marquês de Sarria sobre a expulsão dos jesuítas, traduzida de manuscrito do Museu Britânico e o *Epitome* latino, segundo manuscrito do arquivo de Loyola, na Espanha.

nas alcançada a promoção, parece, no entanto, abandonar à sua sorte aquele que fora o mais decisivo instrumento para o favor com que agora o trata Sebastião de Carvalho. E como não se cumprissem logo as promessas que fizera a Durão o prelado, no momento de deixar a antiga diocese, decide-se ele a ir procurá-lo pessoalmente em Lisboa com o fito de fazer-se lembrado. Recebido friamente, mal consegue conter o próprio ressentimento. Sabe que, doravante, já não poderá esperar grande coisa do "protetor". Recorre então, e por conta própria, a Paulo de Carvalho, irmão do ministro, o qual logo obtém sua nomeação para professor de hebraico. Ao ser informado, entretanto, pelo já então conde de Oeiras do novo obséquio que este julgava prestar-lhe, o arcebispo teria retrucado:

"— Eu é que não faria isso, pois ainda que tive esse frade comigo por algum tempo, foi mais por desenfado que para dele servir em coisas de importância. Lá talentoso ele é, mas creio que em pouco mais deve ser empregado que em coisas galhofeiras, como são poesias e assuntos de igual jaez. De fato eu nunca lhe utilizei os serviços em coisas de maior monta."

Convertera-se assim o protetor em sério embaraço às grandes ambições de Santa Rita Durão. Informado das palavras do arcebispo pelo próprio irmão deste, o frade Carlos da Cunha, também agostinho, perde de súbito a paciência e lança ali mesmo mil impropérios à pessoa do prelado e ao seu informante, acrescentando que "já estava sentindo a mão vingadora de Deus por haver condenado a alma ao inferno" com as caluniosas acusações que proferira contra os jesuítas. Em seguida a uma cena de recíprocos insultos, corta violentamente a discussão e retira-se sem se despedir de seu interlocutor. Pouco tempo depois, no dia exato do aniversário da prédica onde maltratara aos inacianos, cai Durão em grave enfermidade. Vendo em tudo isso um claro sinal da cólera divina, faz, timidamente embora, um voto de retratação.

Não cessam aqui, porém, suas desgraças. Eleito provincial da Ordem, em resultado de sugestão que, a pedido do novo arcebispo de Évora, dera ao capítulo Sua Majestade Fidelíssima, o padre Carlos da Cunha endereça uma carta cheia de azedume a seu novo desafeto e, imediatamente em seguida, ordena um inquérito sobre sua vida privada em todos os lugares onde tinha estanciado. As perseguições e vexames que só por momentos pareceram amainar-se, em conseqüência de intervenção de amigos comuns, não tardarão em recrudescer. Sentindo-se agora seriamente ameaçado, resolve

Durão fugir do convento e de Portugal. Em Ciudad Rodrigo, onde se acolhe em janeiro de 1762, irá surpreendê-lo a guerra entre Portugal e Espanha. Convidado por um padre a servir de espia do exército português, repele a sugestão. E como, depois disso, se acha mal seguro em Ciudad Rodrigo, parte para Saragoça, onde, sabendo-o afeiçoado aos jesuítas, seus próprios confrades o recebem mal. Dirige-se então à França. Em Tolosa, onde se detém durante o inverno, já entra em contato com os padres da Companhia, que se mostram, no entanto, desconfiados e reticentes às suas manifestações de solidariedade. Encaminha-se à Itália e, depois de muitas dificuldades, pois se vê inteiramente privado de recursos financeiros, consegue chegar a Viterbo. Aqui, entretanto, recebe ordens de seu geral para regressar à Espanha. Obedece para não parecer pertinaz ou desobediente, embarcando em 1763 com destino a Cadiz. Deveria ser breve, porém, a nova estada na península ibérica. Sabendo-se perseguido pelos espiões do marquês de Pombal, atravessa a pé a Catalunha e entra mais uma vez na França. Preso em Montpellier, é conduzido ao parlamento de Tolosa e ali sujeito a minucioso interrogatório. Após quatro meses de prisão benigna, obtém enfim o salvo-conduto necessário para o prosseguimento da viagem até a Itália. De Marselha dirige-se a Montefiascone, onde o bispo, seu amigo e protetor, facilita-lhe o plano de ir a Roma e ser recebido pelo papa. Agora pode, afinal, cumprir o voto feito em Leiria, e a Clemente XIII apresenta pessoalmente o *Epitome*, antecedido do *Pœnitens Confessio*, onde, à conclusão, pede misericórdia para "o mais infeliz e perverso dos homens". "Se lanço os olhos para a minha vida e miséria, e considero a enormidade dos meus pecados", conclui, "mal posso alentar o meu espírito para não cair em desesperação".

Sobre sua atividade durante os anos que se seguiram à retratação, existem outros documentos divulgados principalmente pelo seu paciente biógrafo. Em uma carta escrita em 10 de agosto de 1773 ao bispo de Beja, do Conselho de Sua Majestade, narra por exemplo como, naquela data, fora ele jubilado na Biblioteca Pública Lancisiana, onde obtivera nove anos antes o cargo de bibliotecário a pedido do então cardeal Ganganelli, depois Clemente XIV. Segundo seu próprio depoimento, servira nessas funções "com muito favor de todos estes sogeitos literatos de Roma, donde sou associado aos mais respeitáveis Congressos e Academias tanto de Istoria Eclesiastica como de Canones".

Pesquisas realizadas entre os papéis da Lancisiana, que hoje se guardam no Arquivo de Estado em Roma, não autorizam a confirmar os dados contidos na carta publicada por Arthur Viegas. Em nenhum dos documentos examinados, relativos ao período entre 1764 e 1776, em que Durão teria servido na citada livraria, pôde ser encontrado sequer seu nome. Em verdade não foram encontrados elementos que permitam saber-se quem fosse o bibliotecário durante aquele mesmo período. Ao que parece, o cargo era então confiado invariavelmente a um religioso hospitalário[4], o que dificulta particularmente a confirmação da notícia prestada por Durão. Aliás, em outro depoimento, confiado ao padre Vicente Giorgi, teólogo da sagrada Penitenciária, diria o frade poeta que o Santo Padre (Clemente XIII e não Ganganelli, que seria depois Clemente XIV), desejando dar-lhe provas de seu especial afeto, lhe concedera "um lugar entre os escritores e conservadores da biblioteca Lancisiana", onde permaneceu algum tempo, mas "vendo que não era bem aceito dos colegas" e pretendendo fazer dos seus pecados mais rigorosa penitência, entrou na congregação dos Passionistas[5]. Não foi possível também saber-se a que academias ou sociedades doutas foi acolhido como sócio. Não pertenceu certamente à Arcádia Romana, onde seria recebido, pela mesma época em que viveu na Itália, seu conterrâneo José Basílio da Gama.

Em 1777, morto El-Rei D. José, regressa ele a Portugal, onde logo toma posse de uma cadeira de teologia. No ano imediato, imprime-se a oração latina de Sapiência, que recitou em Coimbra, na inauguração dos cursos, com o seguinte título: *Josephi Duram, Theologi Conimbricensis. O. E. S. A., pro annua studiorum instauratione Oratio*, Coimbra, 1778.

É possível que, ainda na Itália, estimulado pelo notável êxito do *Uraguai* de José Basílio, já tivesse principiado seu *Caramuru*, que se publicaria pela primeira vez em 1781. De qualquer modo, foi em Coimbra e em Lisbôa que o concluiu. Do poeta português José Agostinho de Macedo, seu confrade, então, no convento da Graça, Costa e Silva, em seu *Ensaio Biográfico e Crítico*, citado

---

4. Devo esta informação ao atual bibliotecário da Lancisiana, o sr. Pietro de Angelis. Lembrou-me o sr. De Angelis que Durão poderia ter sido eventualmente um dos assistentes ou escritores da livraria, e isso mesmo em caráter excepcional, já que tais lugares eram confiados normalmente a estudantes de medicina, de acordo com a especialidade da casa.

5. Boero, *Osservazioni sopra l'istoria del Pontificato di Clemente XIV*, II., p. 225, *apud* Arthur Viegas, *op. cit.*, pp. XVI e XXI.

por Arthur Viegas, reproduz curioso depoimento acerca da maneira pela qual Santa Rita Durão compunha sua obra. "Eu ouvi repetidas vezes a José Agostinho", escreve o autor do *Ensaio*, "contar o modo por que o Poeta Brasileiro compunha o seu Poema: pela manhã, metia-se no banho, porque ele conservou sempre esse costume de sua terra, e ali ditava com facilidade pasmosa as Estanças que José Agostinho ia escrevendo, e esse trabalho levava horas. De tarde e pela fresca, dirigia-se à cerca do Mosteiro, e ali, sentado em um assento de pedra, lhe ia lendo José Agostinho as Estanças compostas pela manhã e ele, fazendo-lhe as emendas que lhe pareciam necessárias, dava ordem ao amanuense para as pôr a limpo".

Ao oportunismo e à ambição mundana do antigo pregador de Leiria, entusiasta de Pombal e das idéias de reforma, devia ter sucedido, no frade sexagenário, o empenho de criar alguma obra cujo alcance transcendesse os cuidados do momento. Pode compreender-se — e a tanto nos encaminha a história de sua vida — como o Novo Mundo se impregnasse, sobretudo agora, para ele, da magia idílica de que o Setecentos europeu dotava as terras e os homens primitivos, ainda não contaminados pelos vícios e artifícios de uma civilização exausta. E se aquele mundo remoto, cenário de sua infância, lhe ressurgiu como a imagem invertida das desilusões do homem maduro, o fato é que essa experiência própria nada tinha de privativa ou exclusivista. A partir das navegações de Bougainville, principalmente, a vida americana se tornara um motivo geralmente prestigioso, tendo já inspirado as fantasias filosóficas de Diderot, de Voltaire, e dos moralistas "iluminados". A rude simplicidade daqueles povos era comparada com vantagem aos mimos e requintes das cidades européias e fornecia mesmo o primeiro combustível para as doutrinas revolucionárias. Para esses motivos acena frei José nas reflexões que precedem o poema, onde, dez anos antes do abade Raynal, manifesta a pretensão de mostrar "o que a natureza inspirou a homens que vivem tão remotos das que eles chamam *preocupações de espíritos débeis*". E, no canto II do *Caramuru*, há de ponderar

> Que o que a nós faz fracos, sempre estimo
> Que é mais que pena e dor, melindre e mimo.

Nada sugere, certamente, que Durão, admirador e defensor da Companhia de Jesus, fosse um adepto de idéias avançadas e

perigosas às instituições dominantes. Todavia, não parece indiferente notar, no seu caso, que, se o pombalista do primeiro momento poderia ter sido animado de um sincero entusiasmo pelas inovações do ministro de D. José — não apenas de uma ambição pessoal, desmedida e interesseira —, a afeição atual pelos jesuítas também se teria inspirado, por sua vez, e sobretudo, na aversão ao arbítrio tirânico. E talvez não seja excessivo presumir certo apreço pelos "filósofos" do iluminismo ou — como já se dizia ao seu tempo — pelas "idéias francesas", em quem, tratando da suposta viagem de Diogo Álvares Correia à França, onde se casaria com a índia Paraguaçu, tendo por madrinha a rainha Catarina de Médicis, exclama, em certo passo:

> Tome o Brasil a França por madrinha.

Sua idealização do índio, que os nossos românticos iriam retomar, é bem própria de uma época em que se acalentava o mito do homem natural. E não o é menos, cumpre repeti-lo, sua idealização da terra distante — "Portugal... no Brasil renascido" —, que deixara para não mais rever. Ele mesmo, ao expor a gênese de seu livro, tinha dito que os sucessos de seu Brasil não mereciam menos um poema heróico do que os de África e Índia. E acrescentava, recorrendo à palavra — "pátria" — de sabor já quase revolucionário: "Incitou-me a escrever este o amor da Pátria".

É certo que, se o puderam seduzir, talvez, algumas idéias do tempo, não chegariam a perturbar, nele, o temor de Deus e nem a fé na santa Igreja Católica. Um alto pensamento missionário associa-se constantemente, em sua obra, à confiança nas virtudes peculiares àquelas populações pagãs, que deveria comparar intimamente, como o padre Nóbrega, dois séculos antes, a um papel branco, onde tudo se poderá escrever. Já no pórtico do poema, falando ao príncipe do Brasil, aponta para as nações que ainda "a Fé não doura", e acrescenta:

> Gente vereis, e Terras escondidas,
> Onde se um raio da verdade assoma
> Amansando-as, tereis na turba imensa
> Outro Reino maior que a Europa extensa.

E no último canto, dissentindo do sentimento geral, que, mesmo após a morte de D. José I e a queda de seu ministro, não cessava

de mostrar-se adverso à extinta Companhia de Jesus, enaltece expressamente a ação de Nóbrega e de Anchieta na catequese do gentio para a fé cristã e a vida civil:

Muitos deles ali, velando pios
Dentro às tocas das árvores ocultos,
Sofrem riscos, trabalhos, fomes, frios,
Sem receiar os bárbaros insultos:
Penetram matos, atravessam rios,
Buscando nos terrenos mais incultos,
Com imensa fadiga e pio ganho
Esse perdido e mísero rebanho.

Por outro lado, nos próprios moldes em que decidira vazar a sua epopéia americana, pode pensar-se de Durão que foi o oposto de um renovador. Para os portugueses do século XVIII, no entanto, as formas métricas e estróficas dos *Lusíadas*, que fora nesse ponto o modelo do brasileiro, teriam uma parte conspícua na glória imortal da obra de Camões. Seguir um semelhante modelo não era praticar um ato de servil humildade, nem, e muito menos, ceder a uma convenção caduca. No caso de Durão, equivalia a dilatar no espaço o reino da poesia eterna, mostrar, nas palavras do Metastasio a Basílio da Gama, como até nas remotas plagas do Novo Mundo, Apolo podia ter seu Delos, seu Cinto, seu Hélicon. Retomar, ainda palpitantes de vida, os motivos da epopéia camoniana, dando à mesma inspiração que a animara, com dois séculos de distância, um objeto não menos digno dela do que o tinham sido os sucessos da Índia, essa a santa missão que se impôs o frade brasileiro.

Todavia, a consideração de tantas afinidades aparentes, principalmente formais, não hão de dissimular as diferenças em muitos casos consideráveis que separam as duas obras. Uma dessas diferenças, bem visível já ao primeiro relance, está em que, nos *Lusíadas*, se exalta, essencialmente, um empreendimento coletivo, de onde a figura e os gestos do Gama parecem apenas sobressair. No poema do brasileiro, ao contrário, toda a ação se desenvolve em torno da figura central e somente dela. É expressamente o valor, "na adversa sorte" de uma única personagem, de "*um* Varão em mil casos agitado, que ... descobriu o Recôncavo afamado..." o tema da obra. Esse herói, nada aparatoso, antes discreto e prudente, pode parecer estranho às convenções épicas mais geralmente admitidas. Santa Rita Durão não se compraz em pintar façanhas

imponentes ou grandiosas com arroubos de imaginação e nem o seduz a glória tantas vezes iníqua que elas podem suscitar. Pouco lhe importa se os aplausos do século brindam de preferência aquele que "tirano ganhava um nome augusto" — assim dizia, lembrado talvez dos seus perseguidores —, pois o anima a certeza de que mais vale

... que em douta lira
Se cante por herói quem, pio e justo,
Onde a cega nação tanto delira,
Reduz à humanidade um povo injusto!

Não parece exato dizer-se que, em tudo isso, ele fuja à convenção épica. O certo é que, ao compor seu poema, deve ter tido presente, constantemente, a tradição mais venerável do gênero e que através e além do modelo camoniano, procura beber nas mesmas fontes de que bebeu Camões. Seu Diogo Álvares é, na verdade, um herói civilizador típico: não o fora também, e de modo eminente, o herói do poema que, desde o Renascimento, servira de paradigma a todas as mais famosas epopéias? Enéias, o pio Enéias, tem sua réplica americana, digna de ocupar a "douta lira" e o zelo religioso e apostólico de Durão, naquele que, "pio e justo", tratava de reduzir à humanidade um povo injusto. Sem maior dificuldade podem apontar-se, ao longo de todo o *Caramuru*, as transposições, sem dúvida voluntárias, de motivos virgilianos. E, contudo, a presença de tais motivos e toda a ampla moldura épica, só visam, com efeito, a valorizar e dignificar, dando-lhes excelso brilho, os homens e coisas do mundo americano. Através da fachada heróica deparamos, sem cessar, com o programa atentamente seguido.

No canto I[6], após o exórdio e a invocação ao príncipe do Brasil, D. José, começa-se logo pela narração do naufrágio que padeceram na costa da Bahia Diogo Álvares e alguns companheiros. À sua arribada a terra, cerca-os imediatamente a turba americana, pasma ante o aspecto daqueles adventícios, que lhes parecem, num primeiro momento, estranhos à espécie humana. Quando um dos náufragos, "rota a cabeça numa penha aguda", expira ali mesmo,

---

6. Frei José de Santa Rita Durão, *Caramuru*. Poema épico do Descobrimento da Bahia, por ..., da ordem dos Eremitas de Santo Agostinho. Natural de Minas Gerais, (Rio de Janeiro, Livraria Garnier, s.d.).

é que se liquidam todas as suas dúvidas. Cientes, enfim, de que os adventícios pertencem a uma raça mortal, tratam de dividir a vítima em mil pedaços e iniciam então o "pasto horrendo".

Já aqui, embora sem poupar apodos à "gula infame" dos selvagens, não deixa o poeta de sugerir que, se a Europa não conhece mais aquela ignomínia, deve-o sobretudo à fé do Redentor. E em nota explicativa refere, reportando-se a Homero, que eram antropófagos os antigos habitantes da Itália. "Os fenícios e cartagineses", acrescenta, "usaram de vítimas humanas e Roma própria, nos seus maiores apertos. São espécies vulgares na história". E ao narrar como, cevando os marinheiros com frutos da terra, aquele gentio só cuidava em "pingues ter os pastos horrorosos", trata logo de minorar o significado de seu delito, lembrando que mais monstruosos, muitas vezes, seriam os ânimos dos moradores da culta Europa:

E em corrupta razão, mais furor cabe,
Que tanto um bruto imaginar não sabe.

Enquanto aguardavam os homens do mar o tremendo sacrifício que deveria vitimá-los, um deles distrai-os contando a lenda da antiga estátua da ilha do Corvo, nos Açores, onde aparece o "sacro enviado", Áureo, a socorrer e a doutrinar um velho índio americano, já moribundo, que uma santa vida dispusera a conhecer através da prédica do divino mensageiro, que lhe ministra o batismo, a religião cristã, que sempre praticara, sem saber-lhe o nome. Mal sobrevivendo à conversão, seu corpo, carregado numa nuvem até o cume da montanha, lá, convertido em estátua de pedra, ficou voltado para as partes do ocidente,

Donde o áureo Brasil mostrava a dedo,
Como ensinando à lusitana gente,
Que ali devia navegar bem cedo.

Não se consumou o sacrifício dos náufragos, porque, estando já encadeados aos lenhos fatais "entre prisões de embira", deles se compadeceu, enfim, o Padre Onipotente, tão invocado em suas orações, e fez com que Sergipe, o príncipe valente, inimigo de Gupeva que, tirano, reinava no ameno recôncavo da Bahia, irrompesse de súbito com seus homens no terreiro, de modo que "a gente crua, transformada a sorte, quando cuidou matar, padece a morte".

Vendo-se enfim só, pois os companheiros, desatados pelo bom Sergipe, tinham sido mandados à escravidão mais branda na terra dos vencedores, ocorre ao prudente Diogo armar-se inteiramente à européia para enfrentar qualquer hostilidade dos vencidos. E é assim que surge ao encontro destes. Sua simples aparição, com a fronte coberta de ferro, o peito de aço, uma alabarda na mão de ferro, espada à cinta e arcabuz ao ombro, é o bastante para encher de pânico os bárbaros. O próprio Gupeva, espavorido, e os que o seguiam, caem por terra, julgando divisar no estrangeiro algum dos seus anhangás.

Diogo, no entanto, vendo assim prostrada a gente bárbara, suspende o furor do duro Marte e concebe a esperança de amansá-la, ora com o terror, ora pela arte. O aturdimento dos índios ao contemplá-lo abre o primeiro caminho para esse intento. Abatendo a tiro de arcabuz uma ave em vôo, durante a caçada que, solícito, preparou Gupeva, a fim de banqueteá-lo, ganha ele dos gentios, com um atemorizante preito, o nome de Caramuru, que desde então ele conservaria. Já agora não há obstáculos que o impeçam de levar adiante o propósito de infundir um peito humano naquele povo, tão adverso, antes, à luz da razão. Até mesmo o antigo e cruel tirano do Recôncavo acha-se transformado no "bom Gupeva".

É certo que esse milagre não se realizaria se a aparência rude daquela gente não escondesse uma alma naturalmente inclinada ao bem e à luz da razão. Não seriam diversos dos brutos americanos muitos dos heróis cuja lembrança ficara preservada em gestas imortais. Ao poeta não repugna o confronto e, aos que só reconhecem nos índios uma fereza indômita e inumana, responde convicto:

Nós, que zombamos deste povo insano
Se bem cavarmos no solar nativo
Dos antigos heróis dentro às imagens
Não acharemos mais que outros selvagens.

Através do canto II e do III, onde se mostra o afã do Caramuru, convertendo e domando o gentio, deparamos com um minucioso relato dos usos indígenas, destacando-se aqueles que mais vivamente possam ferir as imaginações européias. Característica, por exemplo, é esta descrição da "couvade", que o autor conheceria através de informações de terceiros, escritas ou orais:

Ali chegando a esposa fecundada
A termo já feliz, nunca se omite
De pôr na rede o pai a prole amada
Onde o amigo e parente o felicite;
E como se a mulher sofrera nada,
Tudo ao pai reclinado então admite
Qual fora, tendo sido em modo sério
Seu próprio e não das mães o puerpério.

Ou, então, esta, da "saudação lacrimosa", outro uso de que já se ocupavam largamente os cronistas do século XVI:

Acabada a comida, a turba bruta
O estrangeiro bem-vindo, outra vez grita
E a tropa feminina, que isto escuta,
Cobre a face com as mãos e o pranto imita.

Embora o contato dos naturais da terra já o tivesse habituado a entender sua linguagem, o feliz encontro da formosa filha de Taparica irá permitir ao Caramuru comunicar-se melhor com Gupeva e sua gente. Paraguaçu — assim se chamava ela —, que de um português cativo em sua terra aprendera a língua de Diogo, dará assim ao seu futuro esposo, servindo-lhe de intérprete, o meio de melhor conhecer a bondade natural daquele povo, dissimulada sob tão enganadoras aparências. O discurso de Gupeva, onde este expõe os argumentos que o convencem da existência de um ente supremo, possante Tupã que tudo faz e tudo rege, revela ao Caramuru, na eloqüência de tão alto pensamento, como a "Eterna Sapiência a face a todos mostra da virtude".

A virtude acessível a todos: eis aí um pensamento antigo a que os "filósofos" do Setecentos tinham dado novo vigor, explicando-a por um obscuro sentimento, que impresso nas almas dos homens de todos os quadrantes e condições, há de incitá-los naturalmente ao bem. Em casos extremos, essa lei e religião universais apresenta-se emancipada da lei divina e substitui-se mesmo a ela. Salva-se Durão de tais excessos referindo constantemente as virtudes dos seus índios à ação da Sabedoria Celeste e invocando a história de Sumé, do "santo emboaba", o apóstolo daqueles gentios, que além de revelar-lhes a doutrina sagrada, ensinara-lhes a plantar e moer a raiz de que se sustentam. Sobressai de qualquer modo,

em seu quadro da vida primitiva, uma visão idílica, e no "povo confuso" que ali se apresenta ao primeiro relance, uma humanidade singularmente bem disposta à existência civil e conversável.

O canto IV e o V, descrevendo a guerra movida pelos chefes indígenas confederados sob o manto de Jararaca, príncipe dos caetés, contra Gupeva, são certamente os mais animados do poema. Amando perdidamente Paraguaçu, o caeté via-se impelido por um cruel desejo, que

... à razão, batendo as asas,
Apaga o claro lume e acende as brasas.

Mas a paixão não o impede de discorrer com plausíveis razões aos seus comandados, mostrando-lhes como a presença do Caramuru era sinal de que em breve se encheria de emboabas a Bahia, e de como isso significaria para os tupis o exílio, a morte e a escravidão, pior que a morte. No embate, de onde sairão vencedores os do Recôncavo, ajudados por Diogo e até por Paraguaçu — esta com seu exército de briosas amazonas —, uma fúria homérica se apossa dos chefes guerreiros. Tombando ao solo, quando ainda sangrava de um tiro de flecha que lhe alcançara o pé, mesmo Jararaca, o inimigo implacável de Gupeva, parece copiar os heróis da *Ilíada*:

Qual penhasco, que do alto se derroca
Quando o raio, que o arroja fulminante
Desde cima o arrancou da excelsa roca.
N'um rio a terra se banhou fumante
Do negro sangue d'onde pondo a boca
Morde raivoso a areia em que caíra...

A tranqüilidade que se seguiu à vitória trazia, porém, outros riscos. Entre as remotas nações sertanejas que corriam a prestar homenagem ao Caramuru pelos seus notáveis feitos, não faltavam aqueles que aspiravam a ter na sua prosápia a descendência do adventício branco. Às muitas donzelas que pretendiam, por isso, a mão do claro Diogo, e entre elas estava a formosa Moema, filha de Xerenimbó, "já negada a muitos príncipes", respondia-lhes ele com mostras humanas, sem, todavia, "a fé lhe obrigar" que desejavam. Isso bastou para que se voltassem todas contra Paraguaçu, causa principal dessas esquivanças, e conspirassem com o ânimo de tirar-lhe a vida. Para fugir a essa ameaça, Caramuru e sua

amante, depois de se entranharem pelas margens do rio que se chamaria mais tarde de São Francisco, e de socorrerem, já na costa marítima, a um grupo de náufragos castelhanos, que lhes dão notícias do fabuloso país das Amazonas, embarcam numa "formosa nau da gálica bandeira", que vêem ancorar junto às praias do Recôncavo.

No canto VI, onde se situa, entre essas peripécias, a da partida de ambos para o Velho Mundo, perseguidos, a nado, pelas belas ninfas da Bahia, com o célebre episódio da morte de Moema, há a narrativa que Diogo faz ao comandante francês Du Plessis da história do descobrimento do Brasil, além de uma resenha geográfica da América Lusitana. O elenco das grandezas e riquezas da terra ocupa, por sua vez, grande parte do canto seguinte, em que Diogo e Paraguaçu, já em Paris, "esse orbe na cidade abreviado", passam por ser, ele, o rei do Brasil, ela, a rainha. Depois de prostrar-se ante o trono cristianíssimo, Caramuru não deixa de evocar a parte que, através da dinastia burgunda, coubera à França na fundação do reino lusitano.

Nada lhe parece mais justo, assim, do que fazer também partícipe nas origens do Brasil cristão a terra que, hospitaleira, o agasalhava agora com tão insignes honras. E, indicando sua Paraguaçu, apela para a "mãe pia" a fim de que regenere, com as águas do batismo, aquela que fora Princesa do novo mundo. É bem, diz,

> É bem que a mãe primeira o Brasil veja,
> Donde a gente nasceu que lhe é senhora.
> E, quando Lusitânia lhe é rainha,
> Tome o Brasil a França por madrinha.

A soberana acede prontamente ao convite e, quando o sol seu curso luminoso, três vezes repetir na esfera clara,

> ...dando o nome a augusta à nobre dama
> Põe-lhe o seu próprio e Catarina a chama.

Esse ardente preito à grandeza espiritual da França, que o batismo de sua esposa consagraria, Caramuru não o levará, certamente, a um ponto em que possa comprometer a fidelidade devida ao seu rei. Assim, quando já de volta para a América, lhe propuser o capitão Du Plessis, industriado de antemão pelo monarca cris-

tianíssimo, "erguer as lises no país buscado", fazendo, com isso, "francesa pelo trato a gente bruta" que ainda o povoa, a negativa será cautelosa, mas nem por isso menos peremptória.

Ainda em França, e atendendo a um convite do próprio soberano, procedera — segundo o uso que se tornara quase inevitável em nossa poesia épica e que Durão não é o primeiro a seguir — à enumeração das plantas e animais de sua pátria adotiva. Entre as espécies vegetais que mais vivamente excitaram, no Novo Mundo, as imaginações européias, pelo insólito das formas ou propriedades, distingue a "sensitiva" que é objeto, no poema, de toda uma estrofe:

Sensível chama-se a erva pudibunda
Que quando a mão chegando, alguém lhe ponha
Parece que do tacto se confunda
E que fuja ao que a toque por vergonha.
Nem torna a si da confusão profunda,
Quando ausente o agressor se lhe não ponha
Documento à alma casta, que lhe indica
Que quem cauta não foi, nunca é pudica.

Não é de admirar a presença aqui da "flor da paixão" e causa estranheza, apenas, verificar-se que, tão celebrado dos antigos viajantes, o emblema vivo dos tormentos do Senhor, que nela viram aqueles observadores, devesse esperar até Santa Rita Durão para ingressar, enfim, em nossa poesia. O fato é que se acha ausente dos catálogos de um Botelho de Oliveira e de um frei Manuel de Santa Maria Itaparica, embora não deixassem eles de nomear seu fruto — o maracujá —, que o segundo chamou celeste, comparando-o ao néctar de Jove. E, no entanto, a reputação dessa maravilha natural das terras americanas pudera, pelo menos desde o século XVII, inspirar mesmo a poetas europeus. Um deles, o marinista Claudio Achillini, que muito antes do nosso Botelho aludira aos seus "frutos celestes" —

e da terreno fior, frutti celesti,

— não deixara de evocar o indefectível "livro da natureza" a propósito dos funestos caracteres impressos em suas pétalas[7].

7. V. o soneto de Claudio Achillini intitulado "Il Fior di Passioni", impresso na antologia, organizada por Benedetto Croce, *Lirici Marinisti* (Bari, 1910), p. 51.

É bem explicável que nas estâncias onde faz seu herói explicar ao soberano essa flor milagrosa, Durão tivesse presente, no espírito, a mesma noção do "sermão natural", do "*codex vivus*", cara aos seus contemporâneos:

Prodígio raro, estranha maravilha,
Com que tanto mistério se retrata!
Onde em meio das trevas a fé brilha,
Que tanto desconhece a gente ingrata!
Assim, do lado seu nascendo filha
A humana espécie, Deus piedoso trata,
E faz que quando a graça em si despreza
Lhe pregue co'esta flor a natureza.

A mangueira, por outro lado, cuja folhagem Silva Alvarenga substituirá à do verde louro, ou a jaqueira, que São Carlos não hesita em introduzir no seu pomar paradisíaco, estão ausentes do elenco do *Caramuru*. O silêncio é explicável, no caso, pela simples circunstância dessas plantas adventícias não se acharem provavelmente naturalizadas em nossa paisagem durante a infância brasileira de frei José.

Uma escassa familiaridade com a natureza americana, própria de quem, já antes da adolescência, se passara definitivamente para o Velho Mundo, de onde não mais regressaria, é sobretudo manifesta onde ele trata de descrever as espécies animais de sua pátria. Embora faça alusão aos "raros viventes" que ali se encontravam —

Em número sem conta, e em natureza
Dos nossos animais tão diferentes,
Que enchem a vista da maior surpresa,

—, o que lhe parece realmente digno de atenção em nossa fauna não são os aspectos singulares e pitorescos, que tantas vezes impressionaram os primeiros cronistas e historiadores e que levaram um Acosta, por exemplo, a sugerir que Deus teria procedido ali a uma segunda criação, em tudo diversa da primeira, e infundiram em Mercator a crença de que o Dilúvio Universal não alcançara o Novo Continente. São, de preferência, as formas agressivas e implacáveis que lhe parece assumir ali todo o reino animal e que se exprimem simplesmente no conceito vago de fereza. Conceito que não lhe é ditado tanto pela observação quanto pela reflexão.

Pela reflexão, em particular, de que em terra onde a luz da divina sabedoria não clareou os entendimentos humanos, mal se poderia esperar a brandura nos brutos irracionais:

> Nem era lugar próprio ao nosso gado
> Que fora o bruto manso e fera a gente.

Feras parecem-lhe, indiferentemente, a anta americana, o caitetu, a monstruosa jibóia e a jararaca atroz. Nenhum daqueles bichos que poderiam melhor satisfazer, entre europeus de seu tempo, a sede do exótico, exceção feita daquele

> ...animal torpe, de figura imunda
> A que o nome pusemos de preguiça,

provoca mais do que uma rápida referência. Sobre o tamanduá, o célebre "urso formigueiro", que tão intensamente impressionara os antigos viajantes, seu silêncio é completo. Quanto a essa outra singular personagem, ao gambá — o "sarehué" do poema — que para Florian, o fabulista, pudera simbolizar o amor materno, ocupando o posto reservado tradicionalmente, na iconografia cristã, ao pelicano — símbolo também, para alguns, da imprudência e da loucura — faz-lhe uma passageira menção, mas apenas para aludir à sua rapacidade: "pirata, da criação doméstica inimigo".

A tendência, que partilha com tantos autores de sua época e, ainda mais, de épocas anteriores, para conceber o mundo criado por Deus como uma espécie de código moral, de modo que as formas mais profanas da natureza se projetem num plano simbólico, quase se limita aqui às plantas. Do reino animal, só o bicho preguiça parecer ter títulos suficientes para inscrever-se no "livro da natureza", comportando, até certo ponto, um significado figurativo ou tropológico, não apenas imitativo, pois nela se vê "o espelho da gente que é remissa".

Mas não seria essa irredutibilidade à expressão simbólica e espiritual a condição própria de um mundo ainda imerso na ignorância mais treda? Se Deus fez os animais destituídos do lume da razão, não foi por um capricho gratuito e sim para que, através deles, de sua aparência e conduta espontâneas, agisse a própria luz da razão divina. É por isso mesmo que eles facilmente se convertem em símbolos edificantes de grandes verdades morais. De modo

que, ao lado do significado literal sugerido pela sua simples contemplação, prestam-se às diferentes interpretações — alegórica, tropológica e anagógica — que a emblemática discernira e de que os poetas fizeram tão largo uso. É bem claro, porém, que essas mensagens divinas só podem ter sentido para uma humanidade já de certo modo espiritualizada e apta a decifrá-las. Nos novos continentes, parece lícito supor que a "Bíblia da Natureza" há de permanecer um livro fechado, ao menos no que diz respeito ao reino animal, enquanto não soe também para eles a hora da redenção. O resultado é que, ali, os brutos não chegarão a propor nenhuma parábola e se apresentam unicamente em sua fereza primitiva.

Se tais considerações podem servir para dispensar, no autor do *Caramuru*, a necessidade da observação e experiência diretas, que ele mal poderia ter daquela natureza ultramarina, isto é, do primeiro passo para uma inteligência figurativa de suas formas aparentes, o fato é que a ambição de compor, em todo caso, um grande poema americano o leva a tentar supri-las com informações de segunda mão, incoerentes e incompletas. O camaleão, "que pasta o vento", segundo vulgar crendice — portento do Velho, não do Novo Mundo —, ele o desterra sumariamente para aquelas incultas paragens, talvez por lhe parecerem seus hábitos só compatíveis com uma paisagem onde tudo há de ser paradoxal e insólito. E como só raramente se pode esperar da obediência deliberada a um programa que se possa substituir na poesia, mesmo na poesia épica, ao registro virginal das próprias experiências ou dos próprios sentimentos, resulta que algumas daquelas passagens se inscrevem entre as mais toscas e menos convincentes de toda a obra. Quando ele trata da baleia, por exemplo, é para dedicar-lhe uma espécie de relatório que, mesmo com a maior boa vontade, ninguém ousaria colocar muito acima do que, sobre o assunto, escreveu um autor como Santa Maria Itaparica, certamente muito menos dotado do que Durão:

> De junho a outubro para o mar se alarga,
> Qual gigante marítimo a baleia,
> Que palmos vinte e seis conta de larga,
> Setenta de comprido, etc.

O longo inventário da América Lusitana que Diogo apresentara aos reis cristianíssimos e depois ao comandante francês, ficaria

incompleto, no entanto, sem alguma visão profética onde aquele mundo novo se mostrasse em tudo digno de tão altos pais e padrinhos. Para atender a isso, sem ferir mortalmente a cronologia dos acontecimentos — a anacronismos que se poderiam chamar veniais numa epopéia, Durão não se mostra, aliás, demasiado sensível —, serve-se o poeta de um expediente velho e todo-poderoso, ou seja, do sonho augural. Assim é que, na viagem de regresso, quase à passagem do Equador, faz com que a esposa do Caramuru, já liberta do grosseiro paganismo — "Paraguaçu, já Catarina" —, caia subitamente em êxtase, à vista dos passageiros boquiabertos, mostrando em sua fisionomia aquele "arraiar do lume eterno que no céu goza quem já logra a palma". Tornando depois a si e instada por Diogo a contar tudo quanto sucedera no sonho, narra-lhes ela o que vira, na medida em que a mortais é lícito revelar os divinos segredos, "quando o lume cessou e a ciência falta".

Principia por um verdadeiro compêndio da história do Brasil a contar das primeiras lutas contra os que disputavam a Portugal o domínio do seu império americano. Não silencia sequer sobre a guerra movida aos invasores franceses, embora acentuando que se tratava, no caso, de inimigos da fé e de seu soberano:

Era de França, sim, a adversa gente,
Mas por culto inimigo ao rei contrária
E ao rito calvinístico aderente.

Na descrição dos embates contra esses intrusos, não deixa de salientar o papel desempenhado pelo índio Ararigbóia, aliado dos Sás, na vitória final que, ao Brasil, deveria assegurar a

...paz constante
Por setenta anos de um governo justo,
Tendo tranqüila a terra e o mar sem susto.

Passa a referir, contudo, como, submerso em sangue, na Líbia ardente, o lusitano império, suas terras americanas se tornariam o alvo da cobiça e a presa do ambicioso batavo. A campanha terrível contra esses novos invasores, primeiramente na Bahia, onde vêem frustrado seu intento, depois em Pernambuco e nas capitanias do norte, ocupa em parte o oitavo e todo o nono canto. Em nenhuma outra parte da obra a fantasia do autor se mostra mais

dependente do que nesta da verdade histórica, tal como a viram os cronistas lusitanos. Aqueles lances homéricos em que pudera comprazer-se na descrição, esta inteiramente fantástica, dos combates entre a gente de Gupeva e seus inimigos confederados, cedem lugar a uma longa e exaltada crônica dos triunfos obtidos pelas armas portuguesas ou brasileiras sobre o "fero belga". E não deixa de dar-lhes um fecho moral e profético, onde afirma sua esperança nos altíssimos destinos que a Providência reservara à sua pátria americana:

Triunfou Portugal; mas castigado
Teve tal permissão severo ensino,
Que só se logrará feliz reinado
Honrando os reis da terra o rei divino;
E que o Brasil, aos lusos confiado
Será, cumprindo os fins do alto destino,
Instrumento talvez, neste hemisfério
De recobrar no mundo o antigo império.

No décimo e último canto celebram-se os episódios que, na América Lusitana e particularmente na Bahia, se sucedem durante a ausência e após o regresso de Diogo. Antes mesmo de aportarem ao Recôncavo, são os viajantes informados por um português, salvo, juntamente com outros conterrâneos, de bárbaro cativeiro entre o gentio, pelo capitão de uma nave hispana — o mesmo que o Caramuru socorrera às vesperas de embarcar para a França —, das graves desordens que então lavravam em terra. A chegada de Pereira Coutinho, seus esforços, só a princípio frutíferos, para reduzir à lei civil a rude gentilidade, o desamparo de Gupeva pelos seus, a morte de Taparica, a fuga do donatário para uma capitania vizinha, sua volta, frustrada por fatal naufrágio: todos esses sucessos, uns verídicos, outros inteiramente fabulosos, introduzem-se, assim, na narração poética.

Sabemos que a ausência de Diogo da Bahia durante a odisséia que ali padeceu Coutinho (sem falar na própria viagem à França) carece, com efeito, de qualquer fundamento histórico. No poema, entretanto, a chegada triunfal do herói serve para reforçar o papel que lhe assiste na concepção épica do autor. Recebendo-o e à sua Catarina entre aplausos jubilosos,

Mostrando pelo amor e reverência
No antigo afeto a nova obediência,

a turba indígena, que acorre desde o sertão para revê-lo e aclamá-lo, submete-se espontaneamente a seu comando. E prepara-se, desse modo, para acolher a "redenção que o céu na terra intenta", de que Diogo fora escolhido para instrumento. E a mesma Providência que o fizera aportar às praias baianas quando mais precisa ali se fazia sua assistência quer que, em meio ao regozijo geral com que celebram os íncolas ao seu principal, arribe, ostentando as quinas, a armada que traz o governador Tomé de Sousa.

A cerimônia pela qual Catarina Paraguaçu, rainha do Brasil, desce do trono herdado dos seus maiores e, diante da assembléia dos tupinambás, ali convocada, entrega o marraque, insígnia de império, que por cetro usava, ao delegado da coroa lusitana, reafirma um direito que à mesma coroa já fora de antemão outorgado pelos decretos divinos.

As passagens em que, nesse canto final, Durão busca fazer a justiça devida ao "exército que Inácio à Igreja alista", deixam transparecer os mesmos motivos que já o haviam levado à retratação pública após a atitude que antes assumira contra as vítimas da campanha pombalina. E, embora velada, reponta em dado momento a intenção polêmica de quem encontrara razões para volver-se afinal contra os algozes: na estrofe LI, sugere que aquele bando de varões apostólicos teria conquistado à Fé todo o imenso gentio,

Se cuidasse fervente o santo zelo
Sem humano interesse em convertê-lo.

Tão velada, em realidade, é a censura que o autor se julga obrigado a esclarecê-la em nota: não quisera referir-se, escreve, "aos sujeitos de que se fala, que fora uma contradição, mas vagamente a quem houvesse sido causa do decaimento das missões".

O plano que ele se impusera, de elevar a nível heróico os sucessos reais ou imaginários de sua pátria remota, não era, certamente, dos mais próprios para alimentar um poema de proporções épicas. E, todavia, nos lugares onde consegue emancipar-se do programa traçado, não raro alcança resultados mais eficazes, como sucede, por exemplo, no episódio, já lembrado, da morte de Moema, uma das ninfas belas da Bahia, que perseguem a nado a embarcação onde Diogo viaja para a França. É provável que toda a cena derive do motivo de Ariadne abandonada por Teseu e, ainda mais, do

(episódio virgiliano de Dido abandonada pelo pio Enéias.) Mas tudo faz crer que Durão, ao compô-lo, também se lembrou das transfigurações várias a que alguns épicos renascentistas submeteram o mesmo motivo. A apóstrofe de Moema ao amante fugitivo lembra, sem dúvida, a de Dido, mas como não evocar, também, os lamentos de Olímpia? Os apodos ariostescos, a lembrança da ingratidão de Bireno, sobretudo sua falsidade requintada, o confronto clássico, em verdade virgiliano, entre o amante esquivo e as feras bravias —

Ma quai fere crudel potriano farmi
Fera crudel, peggio di te morire?
(*Orlando Furioso*)

reproduzem-se integralmente no poema brasileiro.

E se a aproximação com o Ariosto é significativa, não o será menos a que se pode tentar com o Tasso. Moema descende de Olímpia, mas descende também de Armida. As palavras da índia desdenhada são, em realidade, como um eco das invectivas a Rinaldo. A passagem onde se fala na insensibilidade do fugitivo —

Forse cambió color? forse al mio dolo
Bagnó almen gli occhi, o sparse um sospir solo...

— amplia-a Durão, onde escreve:

Enfim tens coração de ver-me aflita,
Flutuar moribunda entre estas ondas;
Nem o passado amor teu peito incita
A um ai somente com que aos meus respondas...

E assim como as palavras da Armida tassiana se afogam afinal em seu próprio soluço —

Volea dir più, ma l'interrompe il pianto,

— as de Moema irão perder-se nas ondas do mar:

E indo a dizer o mais, cai num desmaio.

Camões, que neste passo cedera lugar a Virgílio e principalmente aos épicos italianos, só ressurgirá no final. O lamento das

"ninfas belas" após a morte da infeliz Moema é, com efeito, o mesmo pranto das ninfas do Mondego quando se consuma o sacrifício de Dona Inês.

Mas, apesar de todo o seu classicismo ou quinhentismo deliberado, Durão não se mostra de todo infiel ao seu século. Sem insistir nos traços que aqui e ali sugerem possíveis simpatias pelo racionalismo e pelo iluminismo francês de parte do agostinho poeta, não será muito observar que os mesmos característicos formais por onde sua obra se prende mais diretamente aos esquemas renascentistas estão longe de representar, como se pode supor, um elemento anacrônico. Precisamente um dos aspectos mais típicos da literatura do século XVIII não terá sido a ambição — realizada até onde são realizáveis, em prática, tais propósitos restauradores — de curar-se das complicações seiscentistas voltando aos modelos ilustres do Renascimento? A própria oitava-rima, não a desdenharam — ao contrário — seus principais representantes, a começar pelos árcades. O que constituía, sem dúvida, um anacronismo, por aquele tempo, não era a oitava, era a própria poesia épica. O século XVIII, em sua primeira metade, vivera demasiado da vida presente, ao passo que na segunda já se volve, inquieto e insatisfeito, para o futuro. Ora, nem esta, nem aquela atitude — a insegurança ou a simples frivolidade — servem para animar um gênero literário que se alimenta naturalmente da retrospecção.

É certamente lícito objetar que, se a retrospecção perdera algum terreno no Velho Mundo, ainda menos adequada deveria parecer, à primeira vista, em terras sem pesadas tradições e entre homens sem passado remoto. Mas sabemos igualmente como a ardente exaltação do passado, a fabricação de mitos e tradições veneráveis constituiu sempre um expediente compensatório favorito para aqueles que não se podem gabar de longas e ilustres tradições. E além disso é compreensível que, onde essas tradições são mais escassas, a fantasia literária ganha liberdade para recriá-las a seu jeito. Por tudo isso, as razões que tornariam o estilo épico anacrônico para um autor europeu não prevaleceriam com o mesmo vigor no hemisfério ocidental. A América do século XVIII ainda era demasiado provinciana para ser espontaneamente frívola. E era ainda suficientemente juvenil para poder participar sem grande artifício das mesmas inquietações que já começavam a dilacerar o velho mundo europeu.

O próprio modelo da *Eneida*, que Santa Rita Durão tentou seguir até certo ponto na trama de seu poema, tanto quanto seguira, na forma, os *Lusíadas*, não era muito menos vivo e atual no século XVIII do que o fora para os épicos quinhentistas. Entre os autores mais reputados da época, o favor de que continuavam a desfrutar os motivos virgilianos só tinha paralelo no culto universal aos preceitos e aos exemplos de Horácio. Desse favor serve de testemunho, em Portugal, o êxito alcançado por um contemporâneo de Durão e, como este, vítima da facção pombalina: Correia Garção, com sua "Cantata de Dido". O mesmo tema fora utilizado, aliás, pelo Metastasio no melodrama que melhor contribuíra para sua consagração. E não será demais supor que o poeta que compôs o episódio de Moema, onde aparece o tema da amante abandonada, prefigurado na *Eneida*, conhecesse bem essa versão metastasiana, e nela se teria inspirado, tanto quanto se inspirara, talvez, nas lamentações de Armida.

Contudo, o Metastasio que o poderia ter estimulado, no caso, será menos o da *Dido Abandonada* do que o de *Achille in Sciro*. Tanto quanto o pio Enéias — ou Teseu, infiel a Ariadne — esse Aquiles, o Aquiles de saia, Aquiles arcádico, seria caro aos autores setecentistas de língua portuguesa. A ele reporta-se, entre nós, Tomás António Gonzaga, onde diz, em uma das suas liras:

> Também o grande Aquiles veste a saia
> Também Aquiles fia.

E o autor anônimo das *Cartas Chilenas*, que muito provavelmente seria o mesmo Gonzaga, escreve versos como estes:

> A mesma que obrigou o forte Aquiles
> A que, terno, vestisse a mole saia.

Quem se dispusesse a tentar o estudo das fontes do Caramuru tiraria proveito, sem dúvida, em comparar os epítetos de Moema, na fala do amante esquivo, com os da Deidamia metastasiana, onde invectiva o seu Aquiles:

> Barbaro! traditor! Parti? E son questi
> Gli ultimi tuoi congedi? Ove s'intese
> Tirannia più crudel? Va scellerato!
> Va pur, fuggi da me ...

E as próprias palavras de Moema, ao clamar, contra seu amante fugitivo, pela cólera dos elementos —

> Fúrias, raios, coriscos que o ar consomem,
> Como não consumis aquele infame?

— parecem um eco das apóstrofes desesperadas de Deidamia, quando pede, "se há justiça no céu, ou se há piedade", a vingança dos numes, e já vê na imaginação os raios que hão de prostrar o Aquiles infiel.

Em realidade, na sua transposição do episódio de Dido, Santa Rita Durão transige com o gosto do tempo, muito mais do que pode parecer a princípio. Enéias, colocando sua obrigação civil acima de sua paixão pessoal, ainda é caracteristicamente um herói de epopéia clássica. No conflito inconciliável entre o amor e o dever de quem estava fadado a uma missão superior, decide-se a sacrificar o primeiro. No Caramuru, tomado em seu conjunto, não se negará que, segundo a intenção do poeta, existem a mesma missão e o mesmo dever, mas a verdade é que nada nos prepara eficazmente fora deste episódio para admitir a presença do sacrifício. Ao lado de Enéias, se fosse lícito o confronto, ele desempenha um pouco o papel de um herói de melodrama. A eloqüência de Moema nas invectivas, o desdém, real ou fingido, que ela professa pela rival feliz, o silêncio a que o fugitivo se acha condenado, ou sua insensibilidade aparente, não têm por contrapeso nenhuma cena onde Paraguaçu ganhe igual ou maior realce. O resultado é que a amante abandonada irá ocupar de modo inevitável o primeiro plano.

Embora sua tragédia apareça no poema como um aparte decorativo, sem preparativo e sem maiores conseqüências do que a morte da amada e o pesar das ninfas belas, não há dúvida que ela domina o resto pela intensidade sem par em toda a obra. Paraguaçu é quem parece converter-se, aqui, na improvisada heroína, na intrusa providencial, que haverá de permitir o *coup de scène* melodramático. E o comportamento do herói será julgado, afinal, de acordo com a acusação que ouve dos lábios de Moema moribunda:

> Bem puderas, cruel, ter sido esquivo
> Quando eu a fé rendia ao teu engano.

Caramuru não fala, não cuida em defender-se, e se quisesse ou pudesse defender-se é possível que exclamasse assim como uma das personagens do Metastasio:

Non ha ragione amore
O se ragione intende
Sùbito amor non è ...

E tudo seria muito humano, não há dúvida, mas justamente por isso, muito pouco épico. Aliás, o próprio mutismo do protagonista serve para sugerir que, ao menos neste ponto, o drama rococó ficou incompleto. Porque o herói setecentista normal é gárrulo por excelência: ou há de confessar e exibir cinicamente seu diletantismo amoroso — pense-se na "beata infedeltà" do abade Frugoni — e mesmo heróico, ou então tratará de encobri-lo para os outros e para si mesmo, segundo o reclame a situação, graças ao seu diletantismo da virtude. O verdadeiro idílio arcádico, além disso, exclui por princípio o trágico e busca, onde possível, encerrar-se com um *happy end*.

Durão só consegue chegar, assim, até ao meio do caminho, na complacência com os gostos estéticos ou com os padrões éticos de seu tempo. Esses padrões e aqueles gostos, não custa repeti-lo são radicalmente incompatíveis com o gênero poético que elegera. Mal poderíamos imaginar um Caramuru frívolo em obra tão solene e que visava, não a deleitar, mas a edificar os contemporâneos e os pósteros. Também não esperaríamos fatalmente, dele, que em tudo se comportasse como um herói de sobre-humana grandeza. Ariosto ainda pudera exaltar o seu Rogério, quando este renunciou à fiel Bradamante por obediência à santa lei da Cavalaria. Mas no século XVIII, e mesmo entre gente ibérica, onde os ideais da Cavalaria se mostrariam mais obstinados, a verdade é que eles já estavam mortos. Até numa epopéia eles deveriam parecer tão postiços e pouco convincentes quanto o são nos melodramas da época.

Em todo esse episódio de Moema, sente-se, aliás, que a intenção heróica há de ter frustrado em Durão o que nele haveria de um poeta árcade. E não parece excessivo pensar-se que a popularidade maior desse episódio se prenda precisamente à espontaneidade mais intensa com que nele chegou a exprimir-se o autor. No restante do poema, ele nos parece constantemente freado pelas suas altas intenções, mais altas do que suas próprias possibilidades

e talvez mesmo do que as possibilidades da época e da terra em que viveu. Nas suas estrofes, muitas vezes ilegíveis para nós sem uma alta dose de paciência, sente-se o peso de um pensamento, do "programa", capaz de bloquear inevitavelmente todos os livres movimentos. Só nas ocasiões, e não são numerosas, em que o programa parece mais transigente, ganha a expressão em vigor e se torna mais eficazmente comunicativa. Assim se explica, na obra, a presença de passagens tais como aquele trecho célebre do canto VI, onde o poeta consegue afirmar-se apesar e acima das suas grandiosas intenções.

Mas foram, em verdade, essas intenções, boas para um pregador ou para um cronista — e Durão, em muitos casos, não foi mais do que isso —, que ele julgou à altura de merecerem todos os seus cuidados. A tal ponto que, segundo uma tradição recolhida pelos seus primeiros biógrafos, chegou a destruir os originais de numerosas poesias líricas que compusera em diferentes épocas, desencantado com a repercussão aparentemente escassa que, apenas publicada, alcançou sua epopéia. Pode-se perguntar se esse gesto não nos teria privado de conhecer um Durão mais autêntico e fiel a si mesmo do que aos ideais que podem alimentar um bom patriota, mas raramente inspiram um bom poeta. Em Durão, o patriota brasileiro, se não matou, ao menos terá dissimulado esse poeta.

Mas sua obra não mereceria o interesse que até hoje tem suscitado, se a distinguissem apenas suas qualidades poéticas negativas ou ocultas. O êxito que, bem depois de sua morte, e sobretudo a partir do nosso romantismo, pôde conhecer essa obra, mostra que ela não foi infecunda em nossa história literária. A Santa Rita Durão, tanto quanto ao seu contemporâneo e, em realidade, predecessor, José Basílio da Gama, e mais do que a este, devem nossas letras um incitamento notável, sejam quais forem as reservas que hoje lhes possam ser feitas.

O mito americano, de que ele foi, na literatura brasileira, um dos responsáveis iniciais, representou com efeito a primeira voz articulada desse sentimento nacional que, passado um período como que de hibernação, não cessará mais de aspirar à expressão artística. Aquela pausa era certamente indispensável para que a mensagem moral e espiritual de que foi, apesar de tudo, portador o poeta do *Caramuru*, pudesse ser integralmente assimilada; para que seus ideais deixassem de apresentar-se sob a forma de um dever

imposto, convertendo-se em genuína necessidade e independente de qualquer arbítrio; para que sua prédica, em suma, e o seu "programa" ficassem aptos a transfigurar-se em poesia.

Se nos dias atuais a obra de frei José de Santa Rita Durão nos deixa muitas vezes insensíveis, não se pode dizer que o mesmo terá ocorrido em outras épocas. O prestígio de que desfrutou, quando, proclamada a nossa independência política, se cuidou de completá-la através de nossa emancipação intelectual, ao menos em face da antiga metrópole, já fala por si só. No *Uraguai*, que pode figurar igualmente entre as composições poéticas prenunciadoras de uma orientação nova em nossas letras, não falta, é certo, o enaltecimento caloroso do natural da terra, mas esse enaltecimento representa como que o reverso quase necessário da celebração do triunfo lusitano sobre os guaranis das missões e principalmente sobre os padres que os tinham chamado ao grêmio da Igreja.

Por esse lado, a obra de José Basílio da Gama inscreve-se de algum modo na copiosa literatura anti-jesuítica estimulada pela ação do marquês de Pombal. Por outro, é bem superior às razões polêmicas que a animaram e, mais do que o poema de Durão, tem por onde interessar ao leitor de hoje, mesmo ao leitor exigente.

4

A Arcádia heróica

Enquanto Santa Maria Itaparica e Santa Rita Durão já eram sexagenários à publicação de seus livros, José Basílio da Gama ainda não contava 30 anos de idade quando fez imprimir o *Uraguai*. E pertencendo, de fato, a uma nova geração, pode dizer-se, comparando-o àqueles, que era também o representante de uma sensibilidade nova. Durão, com todos os "modernismos" que somos tentados a vislumbrar em seu poema, permanece ainda, por muitos traços, preso ao passado. Formalmente, ainda é um autor do Quinhentos, e nesse sentido mostra-se mais tradicionalista do que o próprio Itaparica, mais dependente, em verdade, de uma linhagem ilustre, que o Seiscentismo não chegara a interromper de todo. Ao passo que José Basílio da Gama, parente chegado dos árcades, árcade ele próprio, tendo adotado em Roma o nome pastoril de Termindo Sipílio, não chega a inscrever-se claramente em nenhuma das correntes tradicionais da literatura portuguesa ou brasileira.

Mesmo em confronto com o mais antigo dos nossos árcades, ele encarna uma atitude diversa, em muitos pontos, e é o arauto de uma tendência fecundamente inovadora. Sua exaltação do mundo americano difere notavelmente do sentimento negativista ou refratário que a Cláudio Manuel da Costa inspirou a paisagem brasileira. É verdade que, antes deste, já um Manuel Botelho de

Oliveira, por exemplo, tentara cantar as riquezas e as belezas de sua ilha da Maré. Mas justamente aquele enlevo meio convencional com que o baiano tratara de inventariar para europeus as maravilhas exóticas e pinturescas do mundo novo, não sugere que esse mundo ainda lhe é intimamente estranho, que ele o vê com olhos de adventício?

É somente entre os árcades que, pela primeira vez, o cenário indígena se propõe como objeto de uma possível transfiguração lírica. Contudo, a reação daqueles autores, formados segundo os mais prestigiosos cânones europeus, não poderia ser de imediata aquiescência. É significativo, a esse respeito, o desencanto de Cláudio Manuel da Costa ante o seu "rústico retiro", de onde o triste labor da mineração parecia ter desterrado as musas. O mesmo homem que, através da conjuração mineira, se comprometerá até à morte com uma causa nativista, chora, por enquanto, "na própria terra peregrino", e interpreta seu atroz degredo como fruto de uma "vingança da fortuna inconstante do bárbaro destino". Se nele já é brasileiro o sentimento, não o é ainda a fantasia.

Para a geração seguinte, no entanto, a dissonância com o meio americano tenderá a desaparecer ou deixará de representar uma obsessão. Basta comparar, por esse aspecto, à atitude de Cláudio Manuel da Costa a de um Alvarenga Peixoto, por exemplo, ou sobretudo a de um Silva Alvarenga. Não é excessivo pensar-se que, para uma tal mudança, não foi diminuta a contribuição da poesia de timbre heróico, onde a magnitude das ações representadas parece naturalmente requerer um teatro digno delas. Depois, a mesma Arcádia, que de início se mostrara tão esquiva e relutante às solicitações do mundo americano, parece enfim reconciliar-se com ele.

O verdadeiro coro de aplausos com que os nossos árcades saúdam, ao seu aparecimento, o *Uraguai*, bem pode ter este significado lisonjeiro para sua condição de filhos do novo continente: na epopéia de Basílio da Gama, o sentimento brasileiro encontrava apoio, finalmente, para aquela reconciliação agora lícita. O harmonioso fluxo das palavras, o eficaz domínio sobre os movimentos e pausas rítmicas mostrado pelo autor, parecendo impregnar de uma terna magia o cenário invocado, teriam o efeito de uma revelação inesperada. Silva Alvarenga, o futuro cantor de Glaura e já então dado a leituras francesas, exalta no seu Termindo, através de uma epístola composta em alexandrinos à maneira castelhana, o "bom



gosto nascente", que o destaca do grêmio dos "magros rimadores", ainda empenhados em falar do "louro Mondego" ou em cantar do "velho Douro as cãs", "do sacro Tejo a calva", e não esquece a sabedoria de quem, pintando a natureza em quadros mil diversos, ensina a linguagem mais apropriada ao coturno trágico. Teu Pégaso, exclama,

não voa furioso e desbocado
A lançar-se das nuvens no mar precipitado,
Nem pisa humilde o pó, mas por um nobre meio
Sente a dourada espada, conhece a mão e o freio...

Também Alvarenga Peixoto sente-se cativado por aquele insólito espetáculo que lhe propõe o antigo condiscípulo do colégio dos jesuítas no Rio de Janeiro:

Entro pelo Uraguai, vejo a cultura
Das novas terras por engenho claro.

Não menos comovida é a homenagem do próprio Cláudio Manuel da Costa a esse companheiro mais moço e que tão bem sabe magnificar as pobres campinas americanas:

Que pastores tão novos
São estes que vos pisam?
Como entre tristes e grosseiros povos
De nova gala os campos se matizam?

— pergunta. E embora continue a lembrar a sorte ingrata de

Quem longe habita do sereno Tejo
Quem vive do Mondego dividido,

podendo tão-somente respirar as auras "não serenas" do pátrio ribeirão, acha, todavia, no exemplo de Sipílio, novo ânimo para deixar que ingressem, ao cabo, no seu parnasso ideal, aqueles mesmos cenários que desdenharam outrora:

Em vós, ó campos, cresça
A vegetante pompa,
Cresça o verde esplendor, em vós floresça
A murta, o louro...

Não é talvez por acaso se o *Uraguai*, tanto quanto o *Caramuru*, foi escrito por alguém que, vivendo por longo tempo distante da própria terra natal, não tinha o olhar constantemente atraído por aqueles aspectos que, na paisagem brasileira, repugnavam a um lírico do porte de Cláudio Manuel da Costa. E assim, podia tingi-los da cor de sua nostalgia de exilado. Por outro lado, se a idealização das paisagens brasílicas chegou a encontrar, no caso de José Basílio da Gama, acentos capazes de seduzir aos nossos árcades, é que eles vinham de um autor dominado pelos mesmos gostos e padrões estéticos. Ou melhor: do único brasileiro que, segundo foi possível apurar, esteve efetivamente filiado à Arcádia Romana. Não existem elementos seguros para determinar-se o ano preciso em que ele entrou em contato com os pastores do bosque Parrásio. Tudo faz crer, no entanto, que seu ingresso na Arcádia não terá sido anterior a 1760, data presumível de sua chegada a Roma e nem foi, certamente, posterior a 1766, o ano em que Michele Giuseppe Morei larga as funções de "*custode generale*" daquela academia.

Que Basílio da Gama foi admitido na Arcádia Romana durante o período da "custódia" de M. G. Morei — evocado com seu prenome pastoril de Mireo num dos versos finais do *Uraguai* —, mostra-o um catálogo manuscrito que tive oportunidade de consultar na biblioteca daquela agremiação literária, situada hoje, juntamente com a Angélica, ao lado da igreja de Santo Agostinho, em Roma. No volumoso códice, que abrange a relação completa dos sócios inscritos entre os anos de 1743 e 1824, o nome do brasileiro aparece entre os que entraram antes de 1766 com a seguinte indicação: "De Gama — Ab^{e} Giuseppe Basilio — Americano"[1]. Acompanha esse registro o nome arcádico — "Termindo" — com que foi admitido, provavelmente alusivo ao fato de ser originário, o novo associado, de terra tropical. O cognome Sipílio, com que seria também conhecido mais tarde, ainda não figura no texto manuscrito. Pode-se imaginar, no entanto, que tenha resultado, por anagrama, do nome italianizado com que José Basílio se apresentou entre os pastores do bosque Parrásio.

Não seriam extremamente exigentes esses pastores na admissão de novos consócios. De qualquer forma, custa crer que um moço

1. Biblioteca dell'Arcadia. Accademia Letteraria Italiana, *Custodie Morei, Brogi, Pizzi, Godari*. Arch. 4, Cat. 14, fol. 111.

de menos de 25 anos, desprovido de recursos e de títulos, pudesse ser aceito na célebre agremiação se não contasse com padrinhos. Que esses padrinhos eram os jesuítas afirma-o o escrito onde, muitos anos mais tarde, um deles trataria de refutar as acusações contra os padres da Companhia contidas no poema *Uraguai*. Bem menos plausíveis parecem ser as suspeitas, alvitradas no mesmo escrito, de que, fazendo-o alistar entre os acadêmicos da Arcádia "para lhe darem honra e fama", os padres ainda teriam ido além, "fazendo-lhe, talvez, ou emendando-lhe, para maior crédito seu, as composições que ali havia de recitar"[2].

É certo que as circunstâncias de sua ida à Itália e as que ditaram algumas das suas poesias encomiásticas — sem exclusão do próprio *Uraguai* — não são muito abonadoras de Basílio da Gama, desse homem "de mais talento do que brio", segundo dele escreveu Capistrano de Abreu. Sabe-se, através dos escassos dados biográficos conhecidos a seu respeito, que, nascido em 1741 no sítio do Caxéu, freguesia de Santo Antônio, da então vila de São José do Rio das Mortes, depois São José d'El Rei e hoje Tiradentes, na capitania de Minas Gerais, foi ele, passada a puerícia, mandado a estudar no Rio de Janeiro, onde em 1754 já estudava com os jesuítas. Não seria infenso à vida eclesiástica, uma vez que, feitos os estudos e o noviciado no colégio da Companhia, figurava

2. "Refutação das Calumnias contra os Jesuitas contidas no poema *Uraguay* de José Basilio da Gama", *Revista do Instituto Historico e Geographico Brazileiro*, tomo 68, pte. I (Rio de Janeiro, 1907), p. 96. Essa publicação reproduz o texto da *Reposta Apologetica ao Poema Intitulado "O Uruguay" Composto por José Basílio da Gama, e Dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Irmão de Sebastião José de Carvalho e Mello, Conde de Oeiras e Marquez de Pombal* (Lugano, 1786), que não tive ocasião de consultar na raríssima edição original. Impresso sem nome de autor, mas redigida certamente pelo padre Lourenço Kaulen, essa obra, apesar de seu caráter polêmico, representa ainda em nossos dias a principal fonte conhecida para a biografia de José Basílio da Gama. Segundo consta de documentação ultimamente divulgada, o padre Kaulen já tinha composto em 1780 sua refutação ao poema. Dessa data é uma carta que endereçou ao padre Joseph da Silva, pedindo informações acerca da vida privada do autor do *Uraguai*. "Parece-me", escrevia na carta, "que o Author pella idade, e estudo pouco pode saber das cousas, q̃. se passaram no Brazil. Elle diz q̃. tivera em Roma muita attenção dos Grandes, fallando das cousas do Brazil de q̃. percebe. Pelo q̃. resta a saber, se hum rapaz tão pobre como elle era, teve entrada em cazas da Nobreza. Espero q̃. se la ache algum amigo, q̃. me informe". V. Henrique de Campos Ferreira Lima, "José Basílio da Gama. Alguns novos subsídios para a sua biografia", *Brasilia*, II (Coimbra, 1943), p. 26.

entre os candidatos à roupeta quando, em 1759, surge a ordem de expulsão dos jesuítas do Reino e seus domínios, exceção feita daqueles que, não tendo ainda professado, se dispusessem a despir o hábito. Neste caso, seriam tratados no Reino como vassalos fiéis, e gozariam a quotidiana côngrua de cem réis.

José Basílio da Gama foi das exceções e, segundo um informe que não está bem apurado, prosseguiu durante algum tempo seus estudos no seminário de São José, igualmente no Rio de Janeiro. Já no primeiro trimestre de 1760, porém, estaria, segundo parece, a caminho de Lisboa, onde, segundo a versão divulgada pelo padre Lourenço Kaulen, seu desafeto, algumas almas caritativas o socorreram com dinheiro e cartas de recomendação, a fim de que pudesse realizar seu desejo de embarcar com destino a Roma e prostrar-se aos pés do geral da Companhia, rogando-lhe que o perdoasse e o admitisse novamente à religião.

Conseguindo, desse modo, a primeira parte de seu projeto, viu-se ele, na Itália, acolhido, conforme o autor da *Reposta Apologética*, com grandes mostras de amizade, não só por parte dos jesuítas que tinham sido seus mestres como de todos os que antes o conheceram no Brasil. Ainda de acordo com a mesma fonte, altamente suspeita, foram esses amigos os que o sustentaram e vestiram nesse tempo, alcançando-lhe também um lugar em certo seminário sob a direção de padres da Companhia. E não obstante a repugnância que mostrava seu geral em readmiti-lo na mesma Companhia, tanto instaram eles e suplicaram, que acabou sendo novamente aceito.

Contudo, o irrequieto brasileiro teria correspondido mal a tamanhos benefícios, "porque caluniando nestas mesmas circunstâncias de tempo com um escrito satírico o seminário em que estava por caridade, improvisamente se retirou para Nápoles: de Nápoles veio a Lisboa e de Lisboa partiu para o Brasil"[3]. Sua presença no Rio de Janeiro pode ser fixada pela data — fevereiro de 1768 — em que foi lançada ao mar a nau *Serpente*, construída no Arsenal da Marinha. Tendo testemunhado esse sucesso, não deixaria de celebrá-lo em um soneto e, mais tarde, de relembrá-lo em sua epopéia. Mas, em 30 de junho do mesmo ano, está outra vez de viagem para Portugal, onde irá matricular-se na Universi-

3. "Refutação das Calumnias..." *cit.*, p. 97.

dade de Coimbra a exemplo de seu irmão Antônio Caetano, que já lá se achava. Na lista dos passageiros da nau *Nossa Senhora da Penha de França*, que o conduzira ao Velho Mundo, achou Teófilo Braga este retrato do poeta: "Estatura ordinária, de cabelo castanho e crespo, rosto comprido, moreno, olhos pardos, nariz pequeno, pouca barba, com falta de um dente na frente do queixo de cima"[4]. Varnhagen, por sua vez, fundando-se na tradição oral, observa que José Basílio era dotado de espírito sereno e veia fecunda em anedotas[5].

É talvez por esse tempo que principia a amadurecer em seu espírito um projeto em tudo estranho aos costumes da Arcádia, mormente da Arcádia Romana a que se filiara: o projeto de elaboração de um autêntico poema heróico. Sabemos que o Setecentos italiano é estranho à épica, e o é, não tanto por uma aversão deliberada e consciente quanto por uma visceral incompatibilidade. Quando muito chegaria a dar-nos, graças a Parini, aquilo a que uma historiadora — Vernon Lee — pôde chamar, sem grande exagero, a "épica da sátira"[6]. Mas Basílio da Gama, a despeito do escrito satírico contra o seminário onde, em Roma, se empregara e dos sonetos ferinos que mais tarde dirigiria contra alguns dos vultos mais conspícuos da literatura portuguesa de seu tempo, não pretenderia explorar unicamente essa veia de que parecia dotado. Mesmo em sua obra mestra podem discernir-se eventualmente acentos parinianos. Mas, no conjunto, ele se atém ao decoro próprio da epopéia heróica. No máximo alguns pormenores mais realistas, o gosto da expressão que busca dar às coisas um relevo concreto, sobretudo no canto III, onde se descrevem as campinas da região missioneira, a introdução de uma personagem grotesca — aquele irmão Patusca "de pesada e enormíssima barriga", a quem o som da dura guerra jamais "tinha tirado as horas do descanso" — o recurso, enfim, ao verso branco, ainda pouco usado em língua portuguesa e desconhecido no Brasil, poderão até certo ponto aproximá-lo do autor do *Giorno*.

Mas se a aproximação, neste caso, não se baseia em uma vaga coincidência formal, caberia observar que o brasileiro, pre-

4. Teófilo Braga, *Filinto Elysio e os Dissidentes da Arcádia* (Porto, 1901), pp. 487 s., *apud Florilégio da Poesia Brasileira*, t. I (Rio de Janeiro, 1946), p. 326.
5. *Florilégio, cit., id.,* | p. 325 |.
6. Vernon Lee, *Il Settecento in Italia* (Nápoles, 1932), p. 48.

tendendo compor uma genuína epopéia — se assim se deve dizer, para distingui-la da "épica da sátira" —, age um pouco à maneira daqueles autores espanhóis do século XVII, que costumavam refazer a seu modo, e segundo os cânones mais elevados, um gênero literário excomungado a fim de escreverem as célebres novelas de cavalaria *a lo divino*. E se a isso o levaria sua ambição de criar uma epopéia americana, a verdade é que José Basílio da Gama, em contraste, neste ponto, com Santa Rita Durão, quer ser plenamente um homem de seu século.

A experiência da Arcádia, dessa academia essencialmente democrática, onde príncipes e cardeais se acotovelavam com "abades" de obscura ascendência, deverá ter aberto ao seu espírito inesperadas e audaciosas perspectivas. Sem ela, não é muito provável que o antigo noviço e seminarista, agora adornado, por sua vez, com o título de abade, título que na Itália, principalmente em Roma, do século XVIII, parecia ser comum a todos os literatos que, não sendo cardeais, também não pertenciam à nobreza ou à milícia, ousasse escrever diretamente, como o fez, ao poeta oficial de Sua Majestade Cesárea, domiciliado então em Viena d'Áustria.

Democrática, no fundo, era toda a estética dos árcades — ao menos se posta em confronto com a dos escritores do Seiscentos — e penetrada, mesmo inadvertidamente, daqueles princípios cartesianos que, afirmando a universalidade da "razão natural" e a força persuasiva das idéias claras e distintas, já tendiam, em realidade, a minar todas as hierarquias unicamente baseadas na prepotência dos usos ancestrais. E nada haveria de parecer mais contrário ao ideal, enfim superado, do culteranismo, do que aquela firme convicção, manifestada em mais de uma oportunidade pelo próprio Metastasio, no valor decisivo do juízo das maiorias.

Áulico por vocação, até mesmo por profissão — e não será este um caso altamente característico das íntimas contradições de seu século? —, o poeta cesáreo insistiria, entretanto, no seu *Extrato de Arte Poética* —, em sustentar que, nos assuntos de arte, o voto do povo tem muito mais peso do que a opinião de alguns poucos privilegiados. Acrescentava que, sendo o povo, de fato, o "menos corrupto dos juízes", só lê e só ouve com o fito de deleitar-se, e só aplaude de todo o coração àqueles que saibam comovê-lo. O povo não se engana, ou antes não se engana, nele, a natureza,

quando sente a eficácia dos "impulsos que a comoveram"[7], assim, mais ou menos como os adeptos da democracia política iriam dizer, algum tempo mais tarde, que o "povo não erra."

O mesmo apelo à aprovação das maiorias, a mesma certeza do perene valor dos seus aplausos, parece que animará, por sua vez, o brasileiro, a dizer

Serás lido Uraguai...

no fecho de seu poema, confiante em que o gênio da "inculta América" iria ser universalmente ouvido através de sua voz. Aliás, à época em que José Basílio da Gama publicava esse poema, a "inculta América", ao menos a América Lusitana, já não seria tão inculta que se mostrasse impermeável ao suave influxo das doces cadências arcádicas e metastasianas. O mais notável é que elas não parecem ter encantado apenas letrados e poetas, apesar de as cultivarem certas elites avessas aos padrões literários ainda dominantes. Já pelos meados do século, os temas, as fórmulas, as aspirações correntes em todo o Setecentos italiano, tinham principiado a impregnar o próprio lirismo popular no Brasil, deixando marcas que, não raro, continuam a perdurar até os nossos dias.

---

7. Pietro Metastasio, *Tutte le Opere* di..., II (ed. Classici Mondadori, s.d. [1947]), p. 1091. — Ao menos nessa crença não se mostraria ele de todo infiel aos ensinamentos de seu velho guia — mestre e legislador da Arcádia, nos primeiros tempos —, Gian Vincenzo Gravina. Este não deixara de defender a eficácia do julgamento do povo em matéria de arte. No seu tratado *Della Ragion Poetica*, de 1708, dissera, com efeito, que "não devemos ter em má conta o juízo do povo, já que o ouro anda às vezes sepulto no lodo". E comparara os poetas aos príncipes: os quais, embora sem confiar cegamente no afeto e inclinação do povo, naturalmente inconstante, não hão de reinar seguramente quando o desdenham. Cf. G. V. Gravina, *Opere Scelte Italiane* (Milão, 1827), pp. 53 s. Observe-se como em Metastasio a apologia do favor público se faz, entretanto, com menos reservas: o ouro, no seu caso, já é mais visível do que o lodo, e o povo se torna quase rei. A própria inconstância das suas paixões e inclinações, ele a atribui menos à culpa do povo do que ao momentâneo ascendente que sobre ele exercem os doutos e os grandes. "Soffre, è vero, il povero popolo, anch'esso, di quando in quando le sue epidemie", diz, "ma non mai per sua colpa. Ed essendo sempre le cagioni di queste accidentali, passagiere, particolari ed esterne, possono alterarne por qualche tempo ed in qualche luogo il giudizio, ma non già farlo cambiar di natura". P. Metastasio, *op. cit.*, *id. ibid.* Expressas em 1773, quando já estava em agonia o velho regime, tais idéias mostram como, não obstante as aparências contrárias, o aulicismo de Metastasio, como o dos árcades, como o do nosso Basílio da Gama também, está longe de confundir-se com um sentimento em tudo adverso aos ideais democráticos.

Do prestígio quase sem par que alcançara no Brasil de então a obra de Pietro Metastasio, pode servir de testemunho eloqüente, entre outros, a carta que lhe endereçou José Basílio da Gama. O exagero na pintura dos sentimentos e na criação de ambientes decorativos, que, mesmo na época passariam por convenções exteriores e não seriam tomadas ao pé da letra e sem um grão de sal, é nela bastante típico do gosto arcádico. Quando o poeta dizia que os suspiros de Alceste e Cleonice | não | seriam ignorados de um povo ignorante da própria existência de Viena, pensava sem dúvida nas platéias dos teatros e festas públicas onde, ao seu tempo, já começara a ser de praxe a representação de melodramas e ações teatrais do italiano. E se ele convertia em índias a parte mais amável dessas assembléias solícitas e entusiastas, seu exagero, nesse caso, será perdoável, quando nos lembramos de que, quase 70 anos mais tarde, outro indianista, Domingos José Gonçalves de Magalhães, diria dos brasileiros que, em sua quase totalidade, descendem menos dos portugueses do que das antigas tribos americanas.

A resposta do homenageado não foge àquele tom encomiástico, dificilmente sincero, na maioria dos casos, que se tornara habitual entre numerosos autores da época e que, nove anos depois, impediria Alessandro Verri de pensar em atrair para os próprios escritos os bons sufrágios do poeta de *Dido Abandonada*. A seu irmão Pietro, confessa Alessandro como estimaria poder mandar ao Metastasio algumas das obras que compusera, uma vez, — pondera — que "se trata do bisavô de todos". Mas, acrescenta ainda, "já percebi que em casos tais ele tem o hábito de responder com infinitos louvores, e nesse tom se dirigiu a diversos árcades que lhe expediram as suas efêmeras produções"[8].

Apesar disso, os louvores que ao "poeta cesáreo" sugere aquele preito da inculta América, ou seja, de um novo mundo onde não se teriam ainda desnaturado as imagens da vida bucólica e da liberdade campestre, caras à fantasia setecentesca, habitada de populações indígenas que o século de Laffitau, de Rousseau e do abade Raynal começava a prezar com interesse muitas vezes simpático, é muito possível que procedessem de uma grata e sincera surpresa. A mesma que levará um seu panegirista, Esteban Arteaga, a escrever em 1785, lembrado, certamente, da citada carta de Basílio da Gama, que o nome do poeta romano era glorificado

8. *Carteggio di Pietro Verri e Alessandro Verri*, X (Milão, 1923), p. 240.

"de Cadiz até à Ucraina e de Copenhague ao Brasil". Seja como for, as palavras de Metastasio bem poderão refletir, ante o preito de seu admirador devoto, mais do que uma simples apreciação formal[9].

O abuso, no caso, das fórmulas convencionais, denunciaria menos uma total insinceridade nas mostras de reverência do que uma tibieza invencível nos sentimentos que procuram animá-las. E não é, justamente esse, um traço constante em numerosas produções metastasianas e arcádicas? O amor ou o heroísmo cívico tornam-se facilmente declamatórios onde são interiormente deficientes. Com efeito, o ardor, por isso mesmo a consistência e constância das paixões, não parecem características freqüentes desses autores, que poderão, assim, dar sua adesão aos homens e às modas de maior prestígio momentâneo nas letras, tão facilmente quanto se apegarão aos triunfadores na política e na sociedade. E bem sabemos que o nosso Basílio da Gama não fugiu a essa regra. Tendo pertencido aos jesuítas antes das perseguições a estes movidas pelo

---

9. O texto da carta de José Basílio da Gama, bem como o da resposta, podem ler-se na edição organizada pelo abade conde d'Ayala das *Opere Postume* de Pietro Metastasio, t. III (Viena, 1795), p. 91, de onde são transcritos a seguir:

"Al Signor Abate Pietro Metastasio, Vienna. L'omaggio dell'incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri di Alceste e di Cleonice sono famigliari ad um popolo che non sa che ci sia Vienna al mondo. Bel vedere le nostre indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andar al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio! S'io vengo di così lontano presentarvi un poema, il di cui soggeto è tutto americano, non sono in questo che l'interprete de'sentimenti del mio paese, e questo onore me si dovea dopo esser stato più d'una volta interprete de'vostri... Io non aspiro ad altro che a rassicurarvi che sono ecc. Basilio de Gama Brasiliano".

Resposta: "A Basilio de Gama. Rio de Janeiro. La mia crassa ignoranza dell'idioma del suo Poema non ha bastato, gentilissimo signor Gama, a nascondermene tutto il valore. Ne ho già scoperto per me stesso abbastanza per trovarmi convinto che Apollo anche sulle sponde del Rio de Janeiro ha il suo Delo, il suo Cinto ed il suo Elicona; e per affretarmi a procurare, como io faccio, un abile espositore che renda la mia vista più chiara ed il mio piacer più perfetto. Buon per me, che l'età non secondi la violenta tentazione di cambiar d'emispero per goder l'invidiabile parzialità delle spiritose ninfe americane; incontrerei colà nel mio benevolo interprete un troppo pericoloso rivale. Abbia egli cura almen di conservarmi gli acquisti, de'quali io gli son già debitore, e ponga in attività l'obbligante riconoscenza di chi sarà invariabilmente, ecc. Vienna, 7 Aprile 1770".

Essa correspondência foi ultimamente republicada no tomo IV de obras completas de Metastasio da coleção dos Clássicos Mondadori, às páginas 822 e 897 respectivamente.

marquês de Pombal, deles se separa e se torna finalmente desafeto, ao vê-los humilhados e expulsos do Brasil e do Reino. Ele próprio, apenas chegado a Lisboa, de volta ao Brasil, esteve na iminência de partilhar da sorte dos antigos companheiros, condenado que foi ao degredo na costa da África. Salvou-o, quase à hora de ser embarcado para o exílio, um epitalâmio que o pretexto do casamento de uma filha do ministro lhe sugeriu dedicar a este.

Nessa peça, composta em oitavas, verdadeiro modelo de bajulação, não se esquece dos dois títulos aparentes de glória do algoz dos padres, ou seja, o combate movido aos fidalgos suspeitos de conjura contra a vida de Sua Majestade, e a memorável reconstrução da cidade de Lisboa, em seguida ao terremoto de 1755, naqueles seus versos, onde faz alusão a

A mão, seguro arrimo da Coroa,
A mão que da ruína ergueu Lisboa.

Nem deixa de referir-se à ingrata sorte dos seus antigos companheiros de roupeta, quando exclama:

Lá vão passando o mar, a estranhas terras
Os negros bandos de noturnas aves,
Com a inveja, ignorância e hipocrisia,
Que nem se atrevem a encarar o dia.

A partir desse momento, ele tomará posição nitidamente ao lado dos partidários incondicionais do marquês e, por conseguinte, dos adversários implacáveis da Companhia de Jesus. O próprio *Uraguai* é claramente um fruto daquela devoção e desta aversão.

Simultaneamente, a ambição desmedida de glórias, o sentimento, talvez, da própria superioridade e, ainda mais, o jactancioso desdém do antigo freqüentador do bosque Parrásio, recém-vindo de Roma, pelos bisonhos rimadores que, às margens do Tejo, se pretendiam os supremos árbitros do gosto e das dignidades literárias, levaram-no a intrometer-se na célebre *guerra dos poetas* que, por aquele tempo, dividia o parnaso português. Alistou-se logo entre os dissidentes da Arcádia Lusitana, guiados por Francisco Manuel do Nascimento (Filinto Elísio), que formavam o chamado grupo da Ribeira das Naus, e, entre aplausos dos seus companheiros, tratou de investir sem piedade contra o chefe respeitado da facção contrária, em um soneto que principia por estes versos:

Lisboa, três de abril. Cheio de sarro,
Roto o vestido, hirsutos os cabelos,
A boca negra, os dentes amarelos,
Envolto em homem, gira um certo escarro.

Reger das musas o soberbo carro
Quis, mas porém frustraram-se os desvelos,
Morde no chão, arranha-se de zelos
A frágil criaturinha, que é de barro.

O soneto que — em resposta ? — lhe dirigiu, por sua vez, Correia Garção, procura retratar o estudante irreverente, todo imbuído das idéias assimiladas no convívio de literatos italianos, impaciente de impor-se a qualquer preço e vaidoso do título, que anunciara no frontispício do *Epitalâmio* de D. Maria Amália e ainda no *Uraguai*, de associado da Arcádia de Roma:

Quem vem lá? quem nos honra? Este estudante,
Que das Musas quer ter o magistério,
Aprendeu com varões do sacro império,
Porém, se tolo foi, veio ignorante.

Examinado ele, é um pedante
Das Musas portuguesas vitupério,
Foi criado no cálido hemisfério,
Fidalgo pobre, cavaleiro andante.

Do alto monte que é aos céus vizinho
Só ele o alado bruto enfreia e doma,
Faz castelos no ar de cedro e pinho.

O louro, quando quer, despreza e toma:
Arredem-se, senhores, dêem caminho,
Passe o senhor, quaqui, que vem de Roma.

Se José Basílio da Gama veio ao Brasil uma segunda vez, foi certamente por esse tempo e, mais provavelmente, durante ou logo após a impressão do seu *Uraguai*. Pereira da Silva, o primeiro, talvez, entre seus biógrafos a registrar essa viagem, observa que, "alvo de intrigas e de ódios", ele julgara prudente retirar-se para o Rio de Janeiro e ali fixar residência. Contudo, coloca a segunda vinda ao Brasil em data muito posterior, afirmando que, a instâncias do vice-rei D. Luís de Vasconcelos e Sousa, a rainha D. Maria I

lhe concedeu o título de escudeiro de sua casa em carta régia de 6 de agosto de 1787. No Rio de Janeiro se teria ligado em estreita amizade com Manuel Inácio da Silva Alvarenga, lente de retórica, muito estimado do vice-rei, além de poeta ilustre[10].

José Veríssimo demonstrou o infundado de semelhante versão, lembrando que, ao conceder a José Basílio o título de cavaleiro fidalgo, datado, com efeito, de 1787, declarou a rainha expressamente que o mesmo estava servindo "há treze anos, doze meses e oito dias", isto é, a contar de 25 de junho de 1774, de oficial da Secretaria de Estado. Não quis, porém, o crítico esconder que um dos seus sonetos, aquele que principia com este verso

Bárbara, iníqua terra, ingrata e injusta,

desperta novas dúvidas na biografia do poeta. Aparentemente foi feito ao despedir-se este do Brasil, com o intento de regressar a Roma.

Com toda a ação dos braços me convida
A grande Roma, e a pátria me desterra
E rende por favor deixar-me a vida.

Se esta partida fosse a primeira, de 1760, não se compreende sua referência à "minha Arcádia", na segunda quadra, nem as alusões aos favores que lhe devia a pátria, cuja fronte dizia ter adornado de "sagrados louros". Também não seria a segunda, de 1768, pois embora já pertencesse então à Arcádia de Roma, não compusera ainda nenhuma obra que para com ele pudesse obrigar a pátria. Além disso saíra confessadamente do Brasil para ir estudar em Coimbra.

Após essa data, tudo sugere que não voltou ao Brasil, pelo menos não voltou depois de nomeado, em 1774, para a Secretaria de Estado. "Teria acaso vindo entre 1769, ano do *Uraguai*, e esta nomeação?", pergunta Veríssimo. E acrescenta: "Nada a não ser este soneto, que não obstante a atribuição nos manuscritos da Pombalina pode não ser seu, o indica e autoriza a crer. Nada também no sabido e conjecturado de sua vida leva a supor que alguma vez a terra pátria lhe fosse infensa, como muito claramente insinua o soneto"[11].

---

10. Pereira da Silva, *Varões Ilustres do Brasil*, I (Paris, 1858), pp. 370 s.

11. Cf. "Basílio da Gama, sua Vida e suas Obras", em *Obras Poéticas* de José Basílio da Gama, precedidas de uma biografia crítica e estudo literário do poeta por José Veríssimo (Rio de Janeiro, s.d.), pp. 58 s.

A José Veríssimo não parece ter ocorrido que a "pátria" mencionada na mesma peça bem poderia ser a portuguesa, a que também pertencia José Basílio da Gama. Nesse caso, terá escrito por ocasião da *viradeira*, quando a queda do marquês significou uma ameaça séria para todos os seus antigos protegidos. Sabemos hoje, porém, que nenhum prejuízo lhe adveio da mudança de política e que, ao contrário, continuaria a receber favores da administração durante o reinado de D. Maria I. Por outro lado, a hipótese da segunda viagem ao Brasil é reforçada, de algum modo, pela própria correspondência com Metastasio, que o crítico provavelmente não conheceu, pois não lhe faz referência. Referindo-se em sua carta à "inculta América", às "nossas florestas", "nossas índias", "minha terra", e acrescentando aquele "se venho de tão longe..." ("S'io vengo di così lontano..."), o brasileiro deixa supor que escreve do Novo Mundo. Tal suposição encontra maior apoio ainda na resposta do poeta cesáreo, datada de 1771 e endereçada manifestamente ao Rio de Janeiro: "Ainda bem que a idade não me secunda a violenta tentação que tenho de mudar de hemisfério (...) lá encontraria no meu benévolo intérprete um rival demasiado perigoso".

Se nessa data José Basílio andaria no Rio de Janeiro, bem poderia, como o pretendeu Pereira da Silva, ter entrado em relações estreitas com Silva Alvarenga, que só em 1771 seguiria para Portugal a fim de matricular-se na Universidade de Coimbra, voltando ao Brasil seis anos mais tarde. De qualquer modo, a demora do autor do *Uraguai* não se teria prolongado por muitos anos, pois de 1774, conforme se notou acima, é sua nomeação para oficial da Secretaria dos Negócios do Reino, onde, segundo consta, trabalhava no próprio gabinete de Pombal. E muito possivelmente já se encontrava em Lisboa quando, a pedido seu, lhe foi concedido um brasão de armas com a carta correspondente, datada de 10 de julho de 1771, onde se lê que, pelo lado materno, "era legítimo descendente da família do apelido de Gamas deste Reino". Poucos dias antes, o engenheiro e marechal do exército D. Miguel Ângelo Blasco passara-lhe um atestado dizendo da família do poeta que era das principais da colônia e que "sempre sacrificou honradamente os seus Interesses no serviço do Seu Rey"[12].

É bom lembrar — e disto se esquecem ainda hoje alguns detratores do poeta — que sua fidelidade a Pombal soube ser mais obsti-

---

12. *Apud* Henrique de Campos Ferreira Lima, *op. cit.*

nada do que sua gratidão aos inacianos. Sobreviveu, segundo todas as aparências, ao declínio e ruína do ministro, ditando-lhe os versos contra o poeta português Nicolau Tolentino, que malsinara do marquês, agora decaído. Um documento do tempo, encontrado por João Lúcio de Azevedo e citado por Veríssimo, aponta-o como o único defensor do antigo ministro que permanecia na liça. No entanto, essa mesma fidelidade não se pode dizer que foi sem jaça, pois nos mesmos versos que dirige a Tolentino, também admite, implicitamente, algumas da acusações formuladas pelo adversário. Não as realizações do marquês injuriado, não as virtudes insignes de que deu mostras o administrador, servem aqui de escusa à sua crueldade — sua "soberba vil" e "fereza" —, mas tão-somente o *perdão* de um rei *benigno*.

Quem assim fala ainda é o consumado áulico, daquele mesmo aulicismo que, pertencendo embora a todas as épocas, raras vezes se manifestou com tamanha desenvoltura quanto na Era das Luzes, que foi, ao mesmo tempo, a dos monarcas absolutos e dos "déspotas esclarecidos". Aos censores que encontrou e ainda encontra, particularmente entre jesuítas e entre os desafetos do marquês de Pombal, poderia ele responder como uma das personagens de seu Metastasio, no melodrama *Alexandre na Índia*:

Il tempo, il luogo
Cangia aspetto ale cose. Un'opra istesa
È delitto, è virtù, se à il punto
Donde si mira. Il più sicuro è sempre
Il giudice più tardo...

E, em verdade, não deixara, falando a seu protetor, de lembrar como, no exaltá-lo, se sentia fiel às ordens do mesmo ancião — certamente o *custode* Michele Giuseppe Morei, na Arcádia Mireo Rofeatico —, que em Roma o acolhera entre os maviosos pastores do bosque Parrásio. De ti, exclama,

De ti a lira e o louro a Arcádia fia
Não envileças nunca o dom sagrado,
Canta do pai da pátria; assim dizia
Com a trêmula voz o velho honrado,
Quando junto do Tibre, que o ouvia,
Sobre troféus antigos reclinado,
Cingiu na minha fronte o verde louro
E pôs nas minhas mãos a lira de ouro.

Assim, se é exato que ingressou na Arcádia Romana pela mão dos padres da Companhia, conforme o pretende o autor da *Reposta Apologética*, na mesma Arcádia, José Basilio teria aprendido a enaltecer o adversário e algoz dos seus antigos protetores. E o mesmo zelo que pusera antes na exaltação do ministro, ele o colocará a serviço daqueles que, sucedendo a Pombal, tudo farão por denegrir-lhe a memória. Ao desaparecer El-Rei D. José, em 24 de fevereiro de 1777, já os inimigos do poeta davam como certa sua pronta ruína e, numa composição satírica da época, pintavam-no de "olhar rebelado, obrigado a fazer rir com seus maus versos, aposentado do ofício de secretário, com foro de albardeiro".

O fato é que pouco tempo depois, quando o povo, aglomerado pelas ruas e praças, aclamava D. Maria, encontrava-se ele tranqüilamente na real varanda, ao lado dos cortesãos e fidalgos que rodeavam a soberana, e ali mesmo compunha um soneto alusivo ao momento. Outras figuras da família real, sem falar em D. José I, também lhe inspiraram composições panegíricas, como a rainha D. Mariana Vitória e o Príncipe do Brasil.

Não se pode afirmar que essas efusões, tão freqüentes numa época em que o amor aos poderosos passava, não raro, por ser uma pedra de toque das almas bem formadas, tivesse alguma coisa a ver com as mercês de que continuou a ser cumulado o poeta do *Uraguai* mesmo após a queda do marquês. Não só permaneceu no cargo de secretário, que na hierarquia administrativa era, então, o "maior", diz Inocêncio, "a que podiam aspirar os que mais se distinguiam por méritos e serviços" e dava direito à sege, como recebeu, posteriormente, multiplicadas demonstrações de apreço por parte da Coroa.

Assim foi que, em 6 de agosto de 1787, se viu agraciado pela rainha com a mercê de escudeiro fidalgo de sua casa, com 450 réis de moradia por mês e juntamente acrescentado a cavaleiro fidalgo da mesma casa, com 300 réis mais em sua moradia, perfazendo tudo 750 réis de moradia mensais de cavaleiro fidalgo e um alqueire de cevada por dia, para segundo a ordenança, por estar servindo de oficial da Secretaria do Reino. Em 1º de maio de 1790 obtinha da mesma Senhora o hábito de Santiago da Espada, tendo sido dispensado por seu real decreto das provanças e habilitações no Brasil, para que estas se fizessem em Lisboa, "como patria comũa", e outrossim dispensado da apresentação de quaisquer certidões e folhas corridas. Por carta régia de 21 de

agosto de 1793 foi-lhe ainda concedido transitar da Ordem de Santiago para a Ordem de Cristo. Note-se que graça idêntica foi simultaneamente concedida a seu colega de Secretaria Nicolau Tolentino, o mesmo que, num soneto, ele exprobara rudemente por ter malsinado do marquês decaído[13]. Eleito, algum tempo depois, sócio correspondente da Academia Real das Ciências, não sobreviveu seis meses a essa homenagem. Faleceu a 31 de julho de 1795 e ficou sepultado na igreja da Boa Hora.

Em face de José Basílio da Gama, os juízes hodiernos, "il giudice più tardo" de Metastasio, costumam fazer justiça ao poeta — justiça que tantas vezes lhe foi negada em vida, ao menos em Portugal —, ainda quando não consigam absolver o homem. E neste caso não são levados, como sucede muitas vezes no caso de Durão, a considerar sobretudo sua importância histórica, mas também a sedução duradoura de sua arte, essa arte — disse-o Machado de Assis — que "nenhum outro, em nossa língua, possuiu mais harmoniosa e pura".

Em contraste com o *Caramuru*, construído, todo ele, segundo os esquemas tradicionais, seu poema escapa inteiramente aos moldes camonianos. Conquanto não tenha sido, na literatura de língua portuguesa do século XVIII, o primeiro a utilizar o verso branco, pode supor-se que, nesse sentido, teria influído mais sobre seu ânimo o contato dos autores italianos da época do que o exemplo do Garção. A rima, esfriando o fogo que nasce da idéia, segundo um dito do mesmo Garção, bem podia ficar no monturo onde jaziam agora certos adornos seiscentistas, bons para maravilhar, não para instruir ou edificar os homens, por isso mesmo avessos à inclinação pedagógica de tais autores, obedientes, ao menos em teoria, ao velho ideal do *miscere utile dulci*, que o século XVIII, principalmente, reavivara. Vencido pela voga dominante do verso solto, José Basílio da Gama supre, no entanto, o abandono da rima por uma cadência ternamente melodiosa, capaz de envolver e como que dulcificar até mesmo as passagens de inspiração mais decididamente heróica.

Nessas passagens e, particularmente na descrição, já lembrada, das campinas das Missões ou ainda no célebre episódio de Lindóia morta, dir-se-ia que o poeta épico Basílio da Gama cede o passo

13. A documentação sobre essas graças e mercês acha-se reproduzida dos manuscritos originais em Henrique de Campos Ferreira Lima, *op. cit.*, p. 26.

constantemente ao árcade e lírico Termindo. Ao lírico que, em verdade, nunca o seria em tão alto grau nos sonetos e outras composições breves que dele nos ficaram. Além disso, não se ocupa tanto, no seu *Uraguai*, em cantar os mortos imortais, segundo os hábitos consagrados da epopéia e que pertencem quase por definição ao gênero, quanto em enaltecer os feitos e os heróis de seu tempo. Em vez da idealização do passado, o que forma o objetivo central de sua obra mestra é a exaltação do presente imediato.

E, não obstante o labéu da negra ingratidão que lhe aplicarão, com ou sem justiça, os padres da Companhia, é de notar-se o seu constante empenho em fazer surgir aqui, sob a luz mais favorável, muitas das personagens que, de algum modo, o beneficiaram em sua carreira. O "grande Alpoim", por exemplo, do canto I é aquele mesmo brigadeiro Alpoim que, segundo deduções bem fundadas de Varnhagen, acolhera e sustentara em sua casa a José Basílio, quando este, ainda menino, fora fazer seus estudos no Rio de Janeiro. E à memória de um filho do brigadeiro, o "ilustre Vasco", talvez seu companheiro de infância, morto numa embarcação que se perdera entre a Colônia do Sacramento e o Rio, volve-se com enternecida lembrança naqueles versos do mesmo canto I:

E é forçoso ilustre Vasco
Que te preparem as soberbas ondas,
Longe de mim, a morte e a sepultura?
Ninfas do mar, que vistes, se é que vistes,
O rosto esmorecido e os frios braços,
Sobre os olhos soltai as verdes tranças.
Triste objeto de mágoa e de saudade,
Como em meu coração, vive em meus versos.

Outro nome de que guardaria grata lembrança foi certamente o do marechal Blasco, o "Blasco insigne" do canto IV. Este não deixaria de recompensar um tal zelo na carta onde, assinalando os bons serviços prestados à Coroa pela família do poeta, no Brasil e principalmente na Colônia do Sacramento, assim concluiria: "isto afirmo, atesto e, se necessário for, o juro pelo Hábito que professo". E não falta, por fim, uma piedosa referência a Mireo, nome arcádico daquele que, em Roma, o recebera entre os pastores da Arcádia.

Naturalmente, o fundo de tela de toda a sua concepção é constituída pela ação de seu grande contemporâneo e futuro benfeitor

Sebastião de Carvalho. Apesar do timbre voluntariamente épico que deu à sua obra, ela não deixa de aparentar-se por numerosos aspectos àquele epitalâmio que valera ao antigo pupilo dos jesuítas a liberdade e o alto crédito de que desfrutará perante o ministro todo-poderoso.

Mas esses fatos, só por si, explicam mal a convicção obsessiva, no autor, de que se dirige menos aos homens de sua época do que às vindouras gerações, e a certeza de que seu livro nascera para durar. Com efeito, a obra deste poeta há de desnortear permanentemente aos que não cheguem a divisar nela — e nele — a coexistência de elementos que parecem feitos para contradizer-se em tudo: de um fundo de inegável sinceridade aliado ao mais flagrante oportunismo e de um senso de duração inseparável do apego às coisas do tempo. E não foi certamente por casualidade que, no final do poema, ele escreveu estas palavras:

Cubra os meus olhos
Embora um dia a escura noite eterna,
Tu vive, e goza a luz serena e pura.

Mas representando, apesar de tudo, uma sensibilidade nova na poesia de língua portuguesa, a verdade é que essa obra, destinada, expressamente, a sobreviver na pura luz da Arcádia, não exprimia um temperamento tão original que pudesse dispensar as sugestões de modelos ilustres. A exigência da originalidade a qualquer preço é, em realidade, uma exigência romântica e moderna que o Setecentos estava longe de conhecer no mesmo grau. Já não fizera pouco o poeta quando vazou sua epopéia segundo os princípios dominantes num século intimamente alheio às formas e convenções épicas. Quanto ao mais, seria inevitável que recorresse, e recorreu abundantemente, aos grandes modelos clássicos.

O tema escolhido era aparentemente pobre: a guerra movida pelos portugueses contra os índios das Missões, domesticados, industriados, armados pelos padres da Companhia de Jesus, que os não queriam ver transferidos para os domínios da Coroa de Portugal. A fonte de que se serviu para os fatos históricos onde pretende inspirar-se foi, além das recordações de amigos e parentes, um panfleto pombalino contra os soldados de Santo Inácio — a *Relação Abreviada da República Jesuítica que os Religiosos da Companhia Tinham Estabelecido nos Domínios Ultramarinos* — que

tem sido erradamente atribuída a Luís Antônio Verney, o mesmo "abade" Verney, árcade romano como José Basílio da Gama, que, numa "adunanza" do bosque Parrásio, realizada no ano de 1744, recitara composições poéticas de sua autoria sob o nome pastoril de Verenio Origiano.

Com seu pendor para sublimar coisas e homens de seu tempo, o poeta mineiro não hesitou em erigir o acontecimento narrado na *Relação Abreviada* em sucesso de proporções magníficas, digno de lembrança eterna. Que nessa opinião não se achava isolado, mostram-no as palavras de um seu contemporâneo e admirador:

> Não é presságio vão: lerá a gente
> A guerra do Uraguai como a de Tróia.

Contudo, não foi a *Ilíada* que lhe serviu de paradigma para a ação épica. A campanha movida por Pombal contra os padres da Companhia tinha a pretensão de representar uma nova e genuína cruzada: esse justamente o sentido dos escritos polêmicos que o ministro fizera imprimir e disseminar em todas as línguas, por todos os países da Europa, com o fito de justificar sua luta e angariar aliados para ela. Cruzada, não já dos cristãos contra os infiéis, e sim da Razão e da "filosofia" iluminística contra o insidioso obscurantismo.

De qualquer forma, a lembrança da guerra santa pela posse do Santo Sepulcro serviria admiravelmente para canonizar, tanto quanto possível, a ação sem tréguas a que José Basílio parecia agora dar sua adesão fervorosa. O esforço empreendido pelos portugueses com o propósito de desalojarem os índios, fanatizados pelos padres, de um longínquo recanto sul-americano, não valia, assim, por si só, pela tenacidade dos conquistadores lusos, pelo heroísmo dos índios enganados, pela perfídia dos pérfidos enganadores. Valia, antes de tudo, pelo seu significado simbólico. Simbólico da marcha triunfal da ciência da Era das Luzes e ao mesmo tempo da derrocada da superstição orgulhosa e da sinistra ignorância.

Por esse lado, o desfecho da luta dos portugueses do general Gomes Freire de Andrada bem suportaria confronto com a tomada de Jerusalém pelos cruzados de Godofredo de Bulhão. Um breve e obscuro acontecimento da história colonial da América do Sul iria prestar-se, assim, a uma empolgante idealização heróica e guerreira, ganhando, através dela, alcance verdadeiramente épico. Já

que as idéias do tempo eram mais favoráveis do que adversas à imitação dos grandes mestres do passado, parecia naturalmente indicado o modelo ideal para a epopéia americana que Basílio da Gama sonhara. Acresce que Torquato Tasso, mais do que outros muitos épicos, mais do que o Ariosto, por exemplo — antes exaltado do que imitado ao tempo do Arcadismo —, era um dos autores preferidos entre os luminares da época, a começar pelo próprio Metastasio.

E todavia o autor do *Uraguai*, longe de manter-se inerte ante esse modelo ideal, passa a exercer sobre ele um ativo trabalho de escrutínio e seleção. Do tesouro opulento extrai sem escrúpulos, mas reelaborando-as cuidadosamente, a maior parte das jóias que irão enriquecer a obra em projeto. Imagens, motivos ornamentais, versos inteiros do Tasso, servem-lhe e são mobilizados, na medida em que possam conformar-se aos gostos do poeta que, sem embargo das suas pretensões heróicas, é e continua a ser predominantemente um árcade. Ainda nisto não se distancia ele muito do cantor da *Jerusalém Libertada*, que, segundo já se pôde notar, exalta a Cruzada, empresa bélica, com o mesmo timbre que servira a Petrarca para exaltar suas penas amorosas.

E o próprio José Basílio, se naquele passo já citado, onde compara os jesuítas a "negros bandos de noturnas aves", não hesitara em acomodar a circunstâncias de todo diversas, uma linha — quem o diria? — da "Fábula de Polifemo y Galatea" de D. Luis de Góngora ("infame turba de nocturnas aves"), autor mais denegrido do que esquecido pelos campeões do "bom gosto" setecentista; se aquele verso —

> No capacete a abelha os favos cria,

— de seu canto em oitava-rima ao marquês de Pombal teve em mente um emblema de Alciato, caro aos autores seiscentistas, glosado pelo cavaleiro Marino e, entre nós, por Antônio Vieira; se, antes do autor das *Cartas Chilenas*, imitou Horácio, onde, no epitalâmio de D. Maria Amália, escreve

> Que de fortes leões, leões se geram
> Nem os filhos das águias degeneram,

não admira que também se lembrasse, e muito mais naturalmente, de Petrarca, o Petrarca do *Triumphus Mortis*, ao compor todo o

belo episódio de Lindóia morta e, em particular, aquele verso, ainda em nossos dias celebrado:

Tanto era bela no seu rosto a morte.

Um exame, sumário, embora, de algumas das suas dívidas a Torquato Tasso assume, para o estudo deste poeta, para a inteligência mais clara dos seus recursos e artifícios peculiares, um significado que tende a ultrapassar abundantemente o alcance de uma simples investigação de fontes literárias. Ele permitiria apreenderem-se, de relance, alguns aspectos, não apenas do material preferido, mas também do modo de "construir" a sua obra de arte. Em realidade, Basílio da Gama não se limita a utilizar, modificando-os a seu modo, aqueles versos, motivos ornamentais e imagens tassescos, para dar-lhes nova organização num conjunto novo, posto que fiel, em linhas gerais, ao modelo escolhido. Fragmentos destacados do italiano passarão a aglutinar-se habilidosamente, com uma habilidade digna, em tudo, aliás, do próprio Tasso, para se inserirem numa concepção inteiramente diferente, sem, no entanto, perderem sua música particular ou sua característica pompa retórica.

Pode-se ter um exemplo instrutivo do processo tomando justamente o começo do *Uraguai*. À primeira vista, a similitude com o verso da *Gerusalemme* que principia: "Fuma del sangue ancor ..." (*G. L.,* canto IX, estância 87), ainda poderá parecer efeito de alguma coincidência formal irrelevante. Tanto mais quanto as mesmas palavras se acham combinadas nos dois poemas de modo a constituírem unidades de sentido bem diferentes uma da outra. Mas, logo à página seguinte do italiano, iremos deparar com aqueles versos, que dizem,

Vincitrice la Morte errar per tutto
Vedresti ed ondeggiar di sangue un lago,
(*G. L.*, IX, 93)

e já então o encontro parecerá bem menos fortuito. Caberia pensar, ao menos, que uma assídua leitura do poema de Torquato Tasso tivesse deixado resíduos meio inconscientes na memória do brasileiro e que este, conjugando-os, teria sabido imprimir-lhes novo sentido e infundir-lhes vida nova. Mas uma simples coincidência não explicaria facilmente como aqueles *disjecta membra* —

"Fuma del sangue ancor ...", "... lago di sangue...", "... ondeggiar ..." — podem reordenar-se nesta outra passagem, onde tudo nos parece sugerir uma dosagem sábia e, quase seria possível dizê-lo, uma combinação quase astuciosa das palavras e dos sons:

Fumam ainda nas desertas praias
Lagos de sangue tépidos e impuros
Em que *ondeiam* ...

O sinal mais claro de que José Basílio da Gama se terá utilizado, não por acaso, mas, ao contrário, muito deliberadamente, de certas figuras da *Gerusalemme*, mostra-se, depois disso, no mesmo preâmbulo do poema e, em realidade, apenas algumas linhas adiante do trecho lembrado. Acontece apenas que no verso

O rouco som da irada artilharia,

ele se veria levado pelo próprio assunto — e pode-se imaginar com que pena — a dar um substituto menos perfeito à brilhante onomatopéia final do modelo,

Il rauco suon de la tartarea tromba,
(*G. L.*, IV, 3)

que o Tasso, por sua vez, parece ter tomado ao Poliziano (Cf. "Sono Megera, la tartarea tromba", *Stanze*, I, 28) por um processo muito semelhante ao de seu imitador. Processo que tão bem concorda, aliás, com as idéias próprias do poeta quinhentista acerca da sonoridade das vogais, onde, nos *Discorsi del Poema Eroico*, declara que a letra *I* não é apta a suscitar grandes voragens, em contraste com o *A*, por exemplo, ou com o *O*, que nos forçam a abrir mais a boca para pronunciá-los[14]. E a solução de Basílio da Gama, não se pode dizer que seja, neste caso, muito superior à do frei Manuel de Santa Maria Itaparica, o qual, impressionando-se também com a mesma passagem do poeta italiano, introduzira oportunamente, em seu tenebroso inferno,

O rouco som de aulidos estridentes.
(*Eustáquidos*, II, 7)

14. Torquato Tasso, "Discorsi del Poema Eroico", *Prose* (Milão-Roma, 1935), p. 480.

Em compensação, não parecerá uma heresia a opinião de que Basílio da Gama se terá mostrado tão eficaz quanto seu original na transposição que deu origem àquele passo famoso —

Os olhos, em que Amor reinava um dia,
Cheios de morte...

— em que a ligeira pausa, provocada pelo *enjambement*, parece querer destacar, realçando-a, a sugestividade da figura. Ao autor da *Gerusalemme* a mesma figura se apresenta primeiramente no momento em que faz Gofredo deparar com Gernando caído ao solo, tintos os cabelos de sangue, o manto

Sordido e molle, e pien di morte il viso,
(*G. L.*, V, 32)

e, muito depois, no descrever a agonia de Clorinda, em seguida ao combate com Tancredo:

... chiusa in breve sede
La vita, empie di morte i sensi e'l volto.
(*G. L.*, XII, 70)

Aliás, essa figura parece ter seduzido particularmente as imaginações setecentescas. Scipione Maffei introduzira-a logo às primeiras linhas de sua *Merope*, que um amigo e parente de José Basílio da Gama, o árcade Alvarenga Peixoto, traduziu, segundo consta, para o português*. E, ainda depois da publicação do *Uraguai*, iremos encontrá-la na *Mirra* de Alfieri, naquela passagem onde surge Pereu a descrever a heroína

Di dolor pieno, e di morte il viso.

Dela existe ainda uma variante ao final da própria *Gerusalemme*, quando o poeta nos pinta a sua Armida

Già tinto in viso di pallor di morte,
(*G. L.*, XX, 127)

---

*. Lapso que Sergio corrigiria certamente na redação definitiva: Alvarenga Peixoto era parente de Tomás Antônio Gonzaga, não de Basílio da Gama, como aliás está dito corretamente adiante, na p. 247. (A. C.)

e neste caso se avizinha ainda mais de sua fonte originária, isto é, do Ariosto, que, no relatar a batalha de Paris e o assalto do fero Rodomonte ao palácio real, mostrara o povo ali aglomerado,

> Dai visi impressi di color di morte.
> (*O. F.*, XVII, 12)

Sempre receptivo para os lugares mais brilhantes de seu autor dileto, que neste caso ainda parece ser o Tasso, José Basílio da Gama trata de copiá-lo nesse ponto, quando nos refere como uma das suas personagens, o índio Cacambo, pudera contemplar em sonhos a imagem do lendário Cepé,

> Pintado o rosto do temor da morte.

Se bem que o prestígio atual de Basílio da Gama ainda descanse, quase todo ele, sobre a sua epopéia, ao passo que a parte mais propriamente lírica de sua obra é, em geral, quase ignorada, e não sem algum motivo, dos historiadores e críticos literários, uma das suas características mais notáveis — característica, aliás, que ele tem em comum com o Tasso — consiste, é mister repeti-lo, numa constante invasão da épica pelo lirismo.

Essa presença do lirismo ocorre muito especialmente em um dos episódios mais lembrados do poema, aquele onde se descreve a cena de Lindóia ferida de morte por cruel serpente. Todo o ambiente natural em que a situou o poeta, ambiente "delicioso e triste", deixando ver aquela latada de jasmins e rosas a encobrir uma rouca fonte que murmura, enquanto uma campina de branda relva e mimosas flores lhe serve de fundo, já é minuciosamente arcádico. Ali reclinada, a bela índia "como que dormia". A lembrança de Clorinda, que exala o último suspiro e "par che dorma", assim como a de Laura, devem ter perseguido o brasileiro na elaboração de todo o trecho. Basílio da Gama lera, sem dúvida, os *Triunfos*, ao redigi-lo, e de semelhante leitura já se notou acima que permaneceram marcas sensíveis no que escreveu. Mas o Tasso também se teria recordado de Laura ao descrever a morte de Clorinda, e pode-se pensar, com bons motivos, que dele principalmente, não de Petrarca, o nosso poeta extraiu, neste caso, o melhor ou o mais sugestivo de sua inspiração.

A propósito desse "lirismo" de nosso José Basílio da Gama, já se tem falado nos elementos quase românticos que se introduzem

não apenas na substância ou no conteúdo de vários episódios do poema, como ainda no recurso constante a certas expressões carregadas de uma tonalidade fortemente subjetiva, que podem suscitar a impressão do vago e do incerto. Mas onde essa sensação se torna justamente mais viva, não parece difícil distinguir suas origens naquele suposto "romantismo" ou, se se quiser, no "barroquismo" fundamental do poeta da *Gerusalemme*. Precisamente num dos versos mais expressivos dessa tendência, aquele onde se mostra, no rosto de Lindóia,

Um não sei quê de magoado e triste,

oferece-se uma das manifestações mais típicas daquele subjetivismo. O "não sei quê" acena, de um lado, para a impossibilidade de exprimir-se o inefável e, de outro, indica, em face do mundo exterior, do objeto da contemplação, a presença de um espectador impressionável.

Nos dois casos, essa fórmula elusiva e indefinida pode aparentar-se efetivamente ao pré-romantismo e mesmo ao "romantismo" setecentesco, e houve quem nela visse um elemento particularmente apto a fazer-nos entender o significado que a própria palavra "romantismo" já assume entre certos autores do século XVIII, mormente em Rousseau, que na *Nova Heloísa* pudera escrever trechos como este: "Enfim ce spectacle a *je ne sais quoi* de magique, de surnaturel, qui ravit l'esprit et les sens"[15]. E, entre nós, um José Veríssimo, que tentou descobrir, bem ou mal, o mérito do *Uraguai* em ter sido o precursor do romantismo na literatura de língua portuguesa (e também o ponto de partida da "poesia americana"), deixou-se encantar por aquela "expressão familiar, que é um achado de estilo" e que "dando ao quadro doloroso o máximo de realidade concorre para aumentar a sinceridade da emoção"[16].

Se é lícito falar-se aqui em "romantismo", cabe, em todo caso, tomar a palavra na sua acepção mais lata, em que ela deixa de corresponder à sensibilidade própria de uma época determinada. O "não sei quê" dos homens do século XVIII, como Rousseau, tem, especialmente na poesia — mas também na prosa —, origens remotas na Itália. Dos vários exemplos que Ulrich Leo pôde aduzir,

15. Cf. Mario Praz, *The Romantic Agony* (Londres, 1951), p. 13.
16. José Veríssimo, *op. cit.*, pp. 69 e 73 s.

não há muito, em Dante e Boccaccio, para mostrar a antiguidade de seu uso[17], pode-se destacar esta passagem tomada ao *Convivio* (IV, 25): "l'ordine debito delle nostre membre rende un piacere di *non so che* armonia sensibile". E Dámaso Alonso, que chega a ver no prestígio alcançado por essa e outras formas de definir sem definir, de saber, não sabendo, entre poetas de língua castelhana como Boscán ou São João da Cruz, um dos indícios da irracionalidade nacional específica dos espanhóis, não põe em dúvida sua procedência da Itália e mais exatamente de um dos sonetos em que Petrarca celebrou a honestidade e cortesia de *madonna* Laura:

Amor s'è in lei con onestate aggiunto
con beltà naturale abito adorno
et un atto che parla con silenzio.

e *non so che* negli occhi, che'n um punto
po far chiara la notte, oscuro il giorno,
e'l mel amaro et addolcir l'assenzio[18].

(*Canzoniere*, 215)

Contudo, seria evidentemente ilusório procurar ver, no "não sei quê", que também vamos encontrar em Camões, mormente no Camões lírico, um modo de designar sempre e necessariamente, o inefável de certas sensações e estados de alma. Em sua forma transitiva, especialmente, não precedida de artigo indefinido e desacompanhada da preposição "de", e é como, em geral, aparece nas passagens indicadas por Ulrich Leo, a locução está muitas vezes longe de implicar qualquer sugestão emotiva e nostálgica. Nestes casos, o "não saber", "não entender", bem pode associar-se a uma atitude, em suma, de indiferença diante do objeto que causou a sensação, e até a uma quase recusa de "saber" e "entender" o que ele efetivamente significa. Assim sucede, entre outros, naquele passo do *Purgatório* em que se mostra como, chegado ao girão dos gulosos, o poeta vê a multidão de mãos alçadas para os ramos da estranha árvore ali plantada, rebento da outra, que no paraíso causara a perda de nossos primeiros pais, a "gridar *non so che* verso le fronde" (XXIV, 107). Ou então, para invocar um humilde exemplo

---

17. Ulrich Leo, *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo* (Berna, 1951), pp. 148 s. e 288 s.

18. Dámaso Alonso, *Poesia Española. Ensayo de Metodos y Limites Estilísticos* (Madri, 1952), p. 285.

brasileiro, o do soneto XXVII das obras de nosso Cláudio Manuel da Costa, anterior, por conseguinte, ao *Uraguai*, onde se faz alusão àquele "grito"

Com que está toda a noite o corvo aflito
Dizendo um *não sei quê*, que não se entende...

Bem diverso é o sentido de seu emprego no poema de José Basílio da Gama. Porém, ainda aqui, a origem da locução poderá ser traçada até a *Gerusalemme*, prendendo-se diretamente, inclusive pelo expediente da dupla adjetivação — "magoado e triste" — ao verso onde o Tasso nos leva a ouvir

Un *non so che* di flebile e soave
(*G. L.*, XII, 66)

na voz de Clorinda moribunda[19].

Da consumada arte com que Basílio da Gama sabe fazer acomodar a cadência da própria linguagem às imposições de cada circunstância particular, justamente o verso citado pode servir de ilustração. Aquela diérese que separa as vogais contíguas da palavra "magoado" parece destacar a mesma palavra de maneira a fazer com que a própria mágoa se faça mais sensível e comunicativa. E dessa figura métrica tão usada pelos quinhentistas lusitanos, Camões especialmente, tão esquecida pelos poetas posteriores, sobretudo os do século passado, certamente por julgarem, estes, que a verdadeira finalidade da boa lei consiste em ser rigorosa, não em ser prestimosa, deu-nos no *Uraguai* alguns dos melhores exemplos que pode ostentar toda a poesia de língua portuguesa.

Assim, ao pintar no canto IV as campinas dos Tapes, em seguida ao incêndio da guerra — ele nos fala nas plantas que

Dando as mãos entre si, tecem compridas
Ruas, por onde a vista saüdosa
Se estende e perde...

---

19. Existem na *Gerusalemme* outros casos do uso da locução, todavia menos significativos do que esse. Veja-se por exemplo o seguinte verso:

Un *non so che* da lunge ombrose scorse.
(*G. L.*, XX, 1)

Ou então:

Non v'è silenzio, e non v'è grido espresso;
Ma odi un *non so che* roco e indistinto.
(XX, 51)

Normalmente aquela palavra "saudosa", do segundo verso, requereria uma leitura trissilábica. No entanto, graças à diérese, que parte em duas a primeira sílaba e corresponde, no corpo da palavra, à dialefa (que efetua a mesma separação quando as duas, ou mais, vogais se encontram entre o fim de uma e o começo da palavra seguinte) e também graças à sucessão dos *enjambements*, pôde o autor introduzir aqui um *pianissimo* admiravelmente apto a traduzir o sentimento de nostalgia que se pretendera interpretar e infundir no leitor. Quase se imporia uma análise mais atenta dessa espécie de ritmo semântico e de outros pormenores estilísticos da obra de Basílio da Gama para a melhor compreensão e a devida valorização de sua poesia. Uma tal análise, que mal cabe aqui, serviria para pôr mais em evidência, não só a habilidade natural do autor, como ainda o tirocínio adquirido por ele na leitura atenta de alguns clássicos e contemporâneos.

Um traço distintivo de seu estilo é a tendência, quando introduz no poema uma cena ou intriga, para esquivar-se constantemente à apresentação direta dos fatos: estes hão de manifestar-se sempre por intermédio de um espectador ideal, como parece ocorrer naquela descrição, já referida, das campinas dos Tapes. De sorte que, com o auxílio de uma testemunha que contempla a paisagem, o efeito sobre o leitor há de ser, ao cabo, o de uma visão mais emotiva e intensa do que o seria no caso em que essa mesma paisagem se apresentasse em sua pura realidade atual e topográfica, independentemente desse espectador.

Se existisse um grande interesse em prolongar-se aqui a aproximação com o Tasso, caberia ainda lembrar o processo de apresentação perspectivística e, de fato, "impressionista", que estudos recentes assinalaram particularmente na *Jerusalém Libertada*, e que pode ser exemplificada com a descrição, no canto IV, da costa africana, tal como a vêem os navegantes que se dirigem à ilha do pecado. No *Uraguai*, a aludida descrição dos campos dos Tapes é introduzida por uma espécie de prelúdio, onde se mostra como, invisíveis a princípio, quando sob "a tarda e fria névoa, escura e densa", se convertem eles numa "alegria para os *olhos* de quem, postado ao alto de uma escalvada montanha, pode *ver* as longas campinas". Só aos poucos o espetáculo se irá emancipando do espectador. E este não é, a bem dizer, uma personagem tão ideal quanto o faria pensar de início o "quem" aparentemente neutro, que vê as campinas do alto da montanha: é, sim, o general Gomes

Freire de Andrada em pessoa, o único a poder descrever para o seu soberano distante aquelas terras "co'a mão que dirigia o ataque horrendo e aplanava os caminhos à vitória".

O que se dá, em verdade, neste caso, é um processo de depuração, de objetivação crescente do espetáculo, que se irá patentear através dos versos seguintes. Ao começo o espectador domina-o com a vista e, já reduzido, embora, àquele "quem" impessoal, ainda é o sujeito ativo: ele *vê* do alto da montanha as longas campinas... Logo a seguir, no entanto, passa a ser empolgado por aquele "verde *teatro*, onde *se* admira tudo quanto produziu a supérflua natureza". Finalmente parece inverter-se a posição recíproca do espectador e do espetáculo primitivos: o agente será agora a própria "terra sofredora de cultura", que, por sua vez, "*mostra* o rasgado seio". E melhor, o espetáculo já pode libertar-se do espectador e vive agora sem a sua intervenção.

De um perspectivismo puramente subjetivo também não faltam exemplos no poema de José Basílio da Gama. O quadro onde aparece Lindóia morta, especialmente, apresenta-se, todo ele, tal como o vêem os olhos de Caitutu, colorido da mesma emoção com que este, animado, já de início, por algum presságio sinistro ("Busca-a co'a vista e *teme* de encontrá-la"), sai à procura da irmã para ir surpreendê-la, enfim, prostrada de voluntária morte, e conhece, no frio rosto.

Os sinais do veneno, e vê ferido
Pelo dente sutil o brando peito.

Em várias outras particularidades estilísticas ou técnicas, e mesmo no recurso ao verso branco — empregado por Tasso, antes dos seiscentistas e setecentistas italianos e ingleses, no seu *Mondo Creato* —, não se poderá dizer de Basílio da Gama que se emancipou vivamente da tradição épica do século XVI, ao menos na medida em que a representara o poeta da *Liberata*. E, contudo, parece inegável que ele só assimilou verdadeiramente aquela tradição enquanto ela pareceu adaptar-se aos novos gostos e às novas idéias estéticas. Tomada no conjunto, sua obra pertence bem ao seu século e apenas a seu século. Entre ela e os quinhentistas, ao menos 200 anos se tinham passado. Nesse intervalo, nascera e agonizara o Barroco, nascera e já declinara a Arcádia. Enriquecido de uma vasta experiência, o brasileiro já podia permitir-se

liberdades que não seriam de bom grado aprovadas pelos autores educados na disciplina estrita imposta pelos intérpretes da poética de Aristóteles.

Assim, contra as leis do decoro clássico, recordadas com aprovação pelo próprio Tasso, tanto quanto pelos seus adversários da Academia da Crusca, não hesita ele, por exemplo, em introduzir num poema de intento heróico, de assunto elevado, aquela personagem burlesca e quase falstaffiana que é o irmão Patusca, de "pesada e enormíssima barriga". Que entre alguns dos seus companheiros de geração e de tendências estéticas, semelhante inovação já não parecia escandalosa, mostram-no claramente os louvores que, por ela, chegara o nosso José Basílio da Gama a merecer de seu amigo e conterrâneo Silva Alvarenga.

Pode supor-se, contudo, que o apreço por inovações como essa não fosse geral entre os autores brasileiros de seu tempo, quando sabemos que, passado um século e mais, depois de todas as liberdades introduzidas pelos românticos, Sílvio Romero ainda se referirá aos pretensos prosaísmos do poeta, apenas porque este ousara evocar, por exemplo,

> Os tardos bois, que hão de sofrer o jugo
> No pesado exercício da carreta.

A rigor, não se pode dizer do poeta do *Uraguai* que tenha sido, por este ou outros aspectos de sua obra, um genuíno inovador. E nem nos devem iludir, além disso, a mera habilidade retórica, o virtuosismo consumado, a facilidade notável de assimilação e expressão que, tantas vezes, em sua epopéia, procuram suprir largamente a ausência de uma autêntica força criadora. E, não obstante todos esses fatos, o indiscutível é que ele conseguiu ser, no Brasil, o ponto de partida e o arauto de novas tendências dotadas de uma enérgica e duradoura fertilidade.

Idealizando à distância as paisagens e as coisas de sua terra de origem, ele pôde contribuir para que elas enfim ganhassem uma dignidade e um decoro que, até então, pareciam recusar-lhes os nossos melhores talentos poéticos. É claro que, numa tal idealização, haveria de entrar uma apreciável dose de falsificação, talvez involuntária. Condenar, porém, semelhante falsificação em nome da verdade histórica, é condená-la segundo um critério próprio de nossa época, de uma época empenhada em buscar até mesmo, e

principalmente, na poesia, o fascínio do individual e do concreto, isto é, daqueles mesmos predicados que os classicismos de todos os tempos sempre tiveram por estranhos aos domínios da verdadeira poesia épica, assim como de toda arte monumental.

Assim também não deixa de ser uma norma fundamentalmente anacrônica a que tem servido a alguns para censurar o fato de os seus índios não serem tomados à vida real. É muito possível que, sublimando-os e refazendo-os, largamente inspirado em elaborações literárias, José Basílio da Gama não tivesse perfeita consciência da falsificação. Note-se, de passagem, que a parte assumida pelas elaborações literárias anteriores em sua inspiração indianista pode ser exagerada por certos críticos menos simpáticos ao poeta. Assim, buscando corrigir o dito de uma personagem de Machado de Assis (*Esaú e Jacó*, LXXIII), para quem o nome de Cacambo, no *Candide*, fora extraído das páginas do *Uraguai*, onde designa um dos heróis indígenas na guerra das Missões, Afrânio Peixoto, depois de mostrar como a obra de Voltaire, impressa em 1759, antecede de uma dezena de anos o poema de José Basílio, conclui que este, ao contrário, se terá inspirado no francês[20].

Na verdade, porém, o nome de Cacambo designava para os padres, tanto quanto para seus inimigos, um índio de carne e osso, que teve realmente um papel de relevo nas guerras do sul. Atesta-o, aliás, o próprio autor da *Reposta Apologética*, que, empenhado sempre em denunciar as calúnias e falsidades do poeta, não deixa de notar como alguns dos seus personagens não passariam de criações fabulosas, partos de uma imaginação doentia e maligna. Não era o caso de Cacambo. Este existiu efetivamente, posto que não fosse propriamente descendente de príncipes reais como o pretendera Gama, "não existindo", observou seu contemporâneo e adversário padre Kaulen em sua refutação, "nem rei, nem roque naquela parte meridional da América do Sul..."[21]. É evidente que José Basílio, mesmo conhecendo, como provavelmente conhecia, a obra de Voltaire, não precisaria socorrer-se dela para batizar um dos seus índios.

Ninguém porá em dúvida, de qualquer modo, o fato de se ter ele mantido sempre fiel à idéia, ainda corrente em sua época, de

20. Afrânio Peixoto, "Nota Preliminar", ao *Uraguai*, em José Basílio da Gama, o *Uraguai*, edição comemorativa do Segundo Centenário (Rio de Janeiro, 1941), pp. XXXIV s.

21. "Refutações das Calumnias", *cit.*, pp. 150 ss.

que uma coisa é a verdade poética, outra a verdade histórica. E a verdade poética do indianismo, que, mal ou bem, nasceu com seu livro, pôde exercer influxo duradouro sobre a literatura brasileira. Antes de Santa Rita Durão ele pareceu personificar nos índios, em grau eminente, os mesmos sentimentos de orgulhosa fidelidade à terra natal, que o teriam levado a dizer-se "americano" — designação ainda então pouco usual para os brancos naturais do Novo Mundo[22] — quando se inscreveu na Arcádia de Roma, e "brasileiro", quando escreveu ao Metastasio. Mesmo um Ercilla, que dois séculos antes, assinalara no índio a coragem viril e o brio animoso, impaciente de todo jugo estranho, não tentara e, de fato, não poderia ter tentado ainda qualquer coisa de semelhante.

[Grande, em verdade, é o contraste entre os índios da *Araucana* e aqueles guaranis das Missões idealizados pelo poeta mineiro, criaturas, em suma, da mesma argila dos brancos, adoradores do mesmo Deus, dotados, em grau eminente, de nobres e gloriosas virtudes, que a própria insídia jesuítica não logrará turvar. Apesar de todo o seu delírio heróico — e sem ele, como compreender e explicar sequer o heroísmo dos conquistadores? —, os araucanos de Ercilla são, e não deixarão de sê-lo, em nenhum momento, aquelas

> Gentes sin Dios ni ley, aunque respecta
> A aquel que fu del ciel derribado,
>
> (*Araucana*, I, 40)

gentes que, nos seus cantares e folguedos, sempre celebraram o demônio como poderoso e grande profeta, invocando-lhe o furor maligno, convocando-o a todos os seus negócios e tendo quanto diz por sinal de próspero sucesso ou mal futuro. Nisso não seriam diferentes dos índios de Pernambuco, que o nosso Bento Teixeira apresentara como filhos de Vulcano, interessado na perda dos cristãos.

Se, em fins do século XVIII, o indianismo principia a apresentar-se, pela primeira vez, entre nós, como força fecundante, é que verdadeiramente interpreta um sentimento contagioso. E se com o Romantismo somente ele irá dar seus frutos, é na obra de José

22. Ao menos no México ela se teria generalizado somente depois de 1789, substituindo a de "creoulo" que indicava tradicionalmente os descendentes de espanhóis sem mistura com as populações nativas. Cf. Ludwig Pfandl, *Die Zenhte Muse von Mexico* (Munique, s.d.), p. 23.

Basílio da Gama que mergulham suas mais fundas raízes. Da importância decisiva que assumira sobre as letras de sua pátria, e dos autores de sua geração, a atividade pessoal desse poeta, existem indícios que ainda hoje não se apagaram.]* A publicação do *Uraguai*, com os ecos duradouros que pôde suscitar, coroa, enfim, sua missão de poeta "americano" e "brasileiro". Coroa-a e, pode dizer-se que a encerra.

O brilhante emprego na Corte, que lhe permitiria exercer em outros setores, com vantagens possíveis, mais imediatas, o talento ou o virtuosismo que aplicara antes na literatura, aquele emprego que nem os ventos adversos da política, nem os numerosos rancores que devera suscitar em sua juvenil jactância, chegariam a arrebatar-lhe, teria contribuído, cada vez mais, para comprometê-lo de corpo e alma com os ideais "europeus" e reinóis, embotando, talvez, nele, alguns dos sentimentos que tinham deixado transparecer seus primeiros escritos.

Sua obra-mestra tinha sido, sem dúvida, um poema de conquista, onde, como seria de esperar, a vitória final pertence às armas portuguesas. E, contudo, no descrever aquela marcha triunfal, ele deixa aos vencidos americanos um lugar nimiamente honroso, tão honroso, ao menos, quanto o que, de direito, competiria aos vencedores. A pretensa barbárie desses americanos, que aparece, aqui, tingida de cores tão idílicas, não contrasta menos com a tenebrosa superstição, representada, no poema, pelos padres da Companhia, do que o valor e decisão do general Gomes Freire de Andrada e de seus comandados. No que autor e obra mostram, de algum modo, sua dependência dos ideais da Era das Luzes, em que tinham lugar tão saliente as virtudes do homem natural e do "bom selvagem".

A outra composição épica de José Basílio da Gama — o poema *Quitúbia*, impresso em 1791 — busca, tão-somente, exaltar a impávida lealdade à Coroa portuguesa por parte de um capitão africano, o qual, para ver mais seguramente implantado o poderio

---

*. Sobre o trecho que marquei com um colchete inicial e começa pelas palavras "Grande, em verdade", e vai até "interessado na perda dos cristãos" há nos originais dois traços a lápis, de alto a baixo. A seguir, Sergio pôs um colchete final depois da palavra "apagaram". É possível que quisesse suprimir o trecho, ou modificá-lo. Na dúvida mantive-o como noutros casos adiante, sempre devidamente assinalados. (A. C.)

europeu em suas terras, combate vitoriosamente os próprios companheiros de cor e de raça. Por uma coincidência significativa, enquanto alguns daqueles mesmos árcades da "inculta América", seus amigos de outros tempos, pagavam caro a parte que, mal ou bem, tiveram na chamada "Inconfidência", enquanto um Silva Alvarenga, que ele iniciara no "bom gosto nascente" e talvez no gosto pelas sediciosas "idéias francesas", se achava envolvido numa trama que o iria converter em réu de outra suposta inconfidência, o oficial da Secretaria dos Negócios do Reino tinha meios de inserir, entre os 178 versos de sua nova composição épica, um extenso ditirambo à sua soberana. Assim é que, ao descrever-nos como, levado por mão amiga, o negro Quitúbia se encaminha até aos pés do trono augusto, são as palavras do solícito cortesão que buscam manifestar os sentimentos do vassalo glorificado:

> Gozaste, então, entre prazer e susto,
> Quanto a tua alma suspirado tinha.
> Tu viste com teus olhos a Rainha
> De seus Povos felizes adorada;
> Tu puseste a seus pés a invicta espada;
> E cheio de respeito mais profundo
> Beijaste a mão, que faz feliz o Mundo;
> Ouviste o doce som da voz suave,
> Que tem dos nossos corações a chave.

Falando, depois, ao seu herói, concita-o ele a levar sempre gravada na memória aquela cena, a lembrar-se de como, no narrar à rainha as batalhas e vitórias alcançadas, os cruéis golpes e as mortais feridas que desferira — "cabeças dos corpos divididas, e em sangue e pó revoltos os cabelos" —, lhe fora dado ver enternecidos aqueles "olhos belos". Não podes, acrescenta,

> Não podes desejar honras maiores,
> Firmou a Mão Real os teus louvores,
> Declarou que se dá por bem servida,
> Único preço por que arrisca a vida
> Nação leal, de glória cobiçosa.

Seu próprio poema, composto possivelmente para ser lido em solenidade do Paço, diante de Quitúbia, agraciado pelos serviços brilhantes que prestara à Coroa lusa na guerra que esta movera

contra os cruéis sobas, rebeldes e traiçoeiros, procura, antes de tudo, sublinhar com ênfase declamatória, o gesto consagrador da soberana:

E enquanto a Augusta, a Imortal Maria
Manda do alto do Trono em paz, em guerra,
Seus raios e seus dons ao fim da terra,
E com a vermelha Cruz te adorna o peito,
Com este louro a tua testa enfeito.

Obra de circunstância, ainda mais do que o *Uraguai*, escrita, não já naqueles belos versos soltos que tão bem soubera dominar, mas com pobres rimas emparelhadas, a denunciarem nele, talvez, a influência das leituras francesas substituindo-se ou somando-se às italianas — a epígrafe do poema ainda é tomada ao Metastasio —, ela nada acrescenta ao seu renome literário. É por simples e convencional afetação, afetação de corte, não de aldeia, diga-se de passagem, que a amizade se apresenta aqui com um "raro dom do Céu",

Mais seguro nos bosques que nas Cortes,

pois sua linguagem mais constante é a do cortesão e a do áulico, para quem as próprias virtudes heróicas de um Quitúbia só valem, em suma, na medida em que chegam a despertar o reconhecimento da "Augusta, a Imortal Maria".

Já vão longe os dias em que, sempre amigo, é certo, de agradar aos poderosos, José Basílio da Gama não parecia aspirar menos ao aplauso de um público numeroso. Ele próprio acabará, como Quitúbia, ostentando ao peito aquela "vermelha cruz", que também soubera conquistar através de serviços prestados à Coroa: o último e ambicionado triunfo que, em vida, viria a alcançar, antes de merecer a glorificação acadêmica.

Se subsiste, aparentemente, uma divergência radical entre a sua e a sorte dos árcades mineiros que se deixaram ficar no Brasil, não se deve insistir em demasia nessa divergência. Bem sabemos, dos poetas envolvidos na "Inconfidência", que nenhum revelaria, ao cabo, uma alma verdadeiramente heróica. Mas ninguém pode negar que suas obras poéticas, de preferência aos seus atos públicos isolados, hão de decidir, em última instância, sempre que se

trate de considerar a personalidade desses autores, como tais. É exato, por outro lado, que eles, não menos do que Termindo, se deixaram empolgar freqüentemente, nessas obras, pela inspiração áulica. Além disso, é impossível desdenhar de todo, mesmo numa análise estritamente literária, o alcance da contradição aparente entre o que se lê nos seus escritos e o que exprimem aqueles atos. À origem dessa contradição deve estar, com efeito, a mesma instabilidade ou o mesmo equilíbrio forçado, que se encontra à base de todas as manifestações da Arcádia, inclusive e sobretudo da "Arcádia heróica", suscetível de explicar alguns dos aspectos mais característicos da estética de nossos setecentistas.

Haverá ainda, em seu aulicismo, uma imposição quase inexpugnável das condições políticas dominantes na época. O absolutismo fornece necessariamente um terreno de eleição para a cauta hipocrisia. Num dos depoimentos prestados perante a justiça do Rio de Janeiro por José Bernardo da Silva Frade — o Silvério dos Reis da "inconfidência" fluminense de 1794 — narra-se que, tendo o denunciante, certa vez, reprovado com veemência alguns discursos que julgava ofensivos à santa religião e à Coroa, logo lhe redargüiu o poeta Silva Alvarenga, um dos acusados na devassa mandada proceder então pelo vice-rei, conde de Resende:

"— Vossemecê diz isso é por máxima. Faz bem em o dizer, que é prudência"[23].

Essa "máxima" e essa "prudência", levadas a extremos que mal se podem medir (ou julgar) com as nossas medidas de hoje, regiam, sem dúvida, as palavras, mas dissimulavam cuidadosamente os pensamentos. É que as palavras, as palavras escritas, principalmente, dada a sua missão largamente decorativa, que as escravizava a padrões formais exclusivistas, não pareciam feitas, naqueles dias, para traduzir as mais íntimas certezas e aspirações.

O que antes de tudo distingue José Basílio da Gama dos árcades ultramarinos é que, publicado o *Uraguai*, e alcançado o emprego na Corte, parece emudecer, nele, o poeta que, segundo a expressão de Cláudio Manuel da Costa, conseguira realizar o milagre de, "entre tristes e grosseiros povos", os campos matizar de novas galas. Simplesmente fortuito, ou provocado por algum ressentimento pessoal, cujas razões permanecem ignoradas, até hoje, dos seus bió-

---

23. "Devassa ordenada pelo Vice-Rei Conde de Resende — 1794", *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, LXI (Rio de Janeiro, 1941), p. 252.

grafos, o ressentimento que teria inspirado seu soneto de despedida à terra natal —

> Bárbara, iníqua terra, ingrata e injusta...

—, é sensível, na sua obra, de qualquer modo, o divórcio com o mundo americano, que entre os árcades mineiros, e graças, em grande parte, ao seu exemplo e ao seu estímulo, ganhara, enfim, verdadeira dignidade poética.

*
* *

No poema onde tentará narrar com timbre heróico a história da fundação de sua vila natal, um daqueles árcades — justamente Cláudio Manuel da Costa — situa essa nova inspiração épica sob o signo da maturidade e da velhice. Sentindo já o declinar das energias vitais, o terno pastor, tão saudoso, em outros tempos, das campinas do Mondego e do Tejo, renuncia agora ao carme bucólico por uma voz mais sonora e altaneira. Nem a lira — escreve —

> Tenho tão branda já, como se ouvira
> Quando a Nize cantei, quando os amores
> Cantei das belas ninfas e pastores.
> Vão os anos correndo, além passando
> Do oitavo lustro; as forças vai quebrando
> A pálida doença; e o humor nocivo
> Pouco a pouco destrói o suco ativo
> Que da vista nutrira a luz amada.

Esse passo, onde o autor quarentão ("além passando do oitavo lustro") confessa já a sua senectude — e não entraria aqui uma simples licença poética —, fixa a época da composição do poema, que só se imprimiu, pela primeira vez, entre 1839 e 1841[24]. Considerando-se efetivamente a data de seu nascimento, resulta que a composição não seria anterior a 1769 (alguns editores fixaram-na, com efeito, em 1773), o ano da publicação do *Uraguai*. Que esta última obra contribuiu notavelmente para animar a tardia vocação épica de Cláudio Manuel da Costa, assim como contribuiria para

---

24. *Vila Rica*, poema. Dado à luz em obséquio ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro por um dos seus Sócios Correspondentes. (Ouro Preto, 1839-41); *Obras Poéticas* de Cláudio Manuel da Costa, *cit.*, II., pp. 145-278.

estimular a de Santa Rita Durão, parece fora de qualquer dúvida. Já convertido, embora, numa espécie de mestre de orquestra da brilhante plêiade mineira, o cantor de Nize não duvidaria em seguir, até certo ponto, os passos já seguros de seu conterrâneo mais moço. É possível, também, que algum vago sentimento da maior compostura do estro heróico, em confronto com a lírica, se tivesse imposto agora ao homem amadurecido e tão zeloso das suas funções administrativas como do mister forense.

Quando Ovídio se pôs certo dia a cantar as armas e a fúria guerreira, Amor, que de longe o contemplava, logo se precipitou e, risonho, surrupiou um pé ao segundo hexâmetro do poema apenas começado —

rississe Cupido
... atque unum surripuisse pedem.

—, de sorte que o largo e majestoso ritmo cedeu lugar à tênue cadência de uma canção erótica. Ao poeta de Vila Rica, precocemente envelhecido e alquebrado pela doença, faltou essa providencial intervenção do deus alado. A composição que chegou a empreender, sugerida, assim como o *Caramuru* por

Estímulos de honrar o pátrio berço,

e devotada inteiramente à glorificação dos seus maiores, que nada cederiam aos impávidos marinheiros dos *Lusíadas* —

...embora
Cante do Lusitano a voz sonora
Os claros feitos do seu grande Gama,
Dos meus Paulistas honrarei a fama.

—, arrasta-se penosamente ao longo de dez cantos. Se o autor do *Uraguai* deve muito de seu duradouro prestígio ao lirismo intenso que parece envolver algumas das mais comovidas passagens de sua obra-mestra, escrita ainda na juventude — e que mal se insinua nas peças que compôs durante a idade madura —, em Cláudio Manuel da Costa, temperamento lírico por excelência, é esse traço distintivo de sua musa juvenil o que menos se vislumbrará no *Vila Rica*.

Não quer dizer que, nesta obra, se devam buscar, de preferência, os valores épicos. Mas seria lícito, a rigor, afirmar o predomínio, no próprio *Uraguai*, de semelhantes valores? De qualquer modo, se é exato que José Basílio da Gama existe hoje, para nós, graças unicamente a esse poema heróico, de Cláudio Manuel da Costa se poderá dizer que ainda existe quase a despeito do seu. Cabe supor que, ausente aquela linfa vital, que há de animar toda verdadeira criação humana, também se estiolara, nele, quando empreendeu a tentativa, não apenas o cantor erótico ou, porventura, o cantor heróico, mas, simplesmente, o poeta.

Na melhor hipótese, e apesar da jactância meio convencional com que, nos últimos versos dessa composição, volvendo-se à sua Vila Rica, ousa exclamar —

Terás a glória de ter dado o berço
A quem te faz girar pelo universo.

— o poema, tal como hoje o conhecemos, publicado à sua revelia e, de fato, muito tempo após a sua morte, seria apenas um esboço mais ou menos informe, que o autor não tivera vagar, nem ânimo, sequer, para refundir inteiramente. Essa hipótese seria reforçada pela carência manifesta, aqui, do zelo, quase de artesão, do rigor técnico, que Cláudio Manuel da Costa devia pôr em muitas das próprias obras e também das alheias, se é exato, como refere a tradição, que costumava corrigir as produções poéticas submetidas a ele por companheiros mais bisonhos.

Do interesse que lhe mereciam os problemas formais ou técnicos há, quando muito, um indício neste poema, e é a própria eleição de um molde que representaria, então, novidade na poesia épica de língua portuguesa, ou seja, dos decassílabos com rimas emparelhadas, que mais tarde, e independentemente de sua influência, retomarão o Basílio da Gama de *Quitúbia* e o São Carlos de *Assunção*. Nesse caso, deixara-se ele empolgar pela lição e pelo exemplo de Voltaire, o Voltaire da *Henriade*, que cita expressamente nas notas explicativas da obra. Apenas não iria ao ponto de se servir do alexandrino, que, apesar dos esforços contemporâneos de José Basílio e de Silva Alvarenga, ainda estava para ser introduzido na poesia de língua portuguesa. Sua inovação seria explicável, aliás, pelo empenho natural de afirmar a própria independência em face do conterrâneo mais moço — e, não obstante isso, já seu êmulo —, que no *Uraguai* preferira recorrer ao verso branco.

Não se pode, contudo, afirmar que, do Cláudio juvenil, nada guarde o cantor de Vila Rica. Naquele alternava-se, com o profundo desalento ante a bruteza de um mundo novo, por isso mesmo infenso às categorias estéticas conhecidas, o esforço para estilizar aquele mundo segundo as normas e os arquétipos clássicos. Deste esforço nascera o gosto das elaborações míticas, onde o plano da realidade se deixa invadir e, ao cabo, absorver pelo plano imaginário. A verdade é que aquelas elaborações não constituem, menos do que as efusões líricas, um dos característicos do primeiro Cláudio.

É assim que a própria cor turva e feia de seu triste ribeirão do Carmo, que tão indigno lhe parecera, em dado momento, de arrebatar o ânimo de um poeta, consegue transfigurar-se, desde o momento em que é referida à cruel vingança de Apolo contra o jovem filho de Itamonte (um dos Gigantes rebeldes, condenado por Jove a ir habitar aquela região selvagem do Extremo Ocidente, transformado no penhasco a que a gente do lugar chamou Itacolomi), que ousara disputar-lhe as graças da bela Eulina.

Do sangue exalado pelo infeliz, quando, extintas "do acerto as luzes", buscara a morte na ponta fria de um punhal, ficara aquele ribeirão, testemunho perene da tirania de uma divindade implacável:

E para que a lembrança
De minha desventura
Triunfe sobre a trágica mudança
Dos anos, sempre pura
Do sangue que exalei, ó bela Eulina,
A cor inda conservo peregrina.

Não se limitara a isso a fereza de Febo cruel, pois que, "chegando a ser ímpia uma deidade, excede toda a humana crueldade". Dos tesouros que ao próprio pai roubara sua vítima, quando saíra de casa com o propósito de consumar o rapto de Eulina, deu-se notícia a homens cobiçosos, e lá estão eles a rasgar-lhe impiedosamente as míseras entranhas:

Polido o ferro duro
Na abrasadora chama,
Sobre os meus ombros bate tão seguro,
Que nem a dor, que clama,
Nem o estéril desvelo da porfia,
Desengana a ambiciosa tirania.

Longe do Mondego e do Tejo, distraía-se o poeta revivendo míticos cenários da Tessália num sertão da inculta América. As águas barrentas do ribeirão do Carmo bem podiam lembrar as do Eveno, "tinto do sangue de Nesso", que Lucano, agora, principalmente, um dos seus numes diletos, evocara no canto V da *Farsália*. Na lenda clássica, Apolo também encontrara quem lhe disputasse a bela Marpessa e, contudo, a presa cobiçada ficaria com Idas, o argonauta, não com Apolo. E foi Eveno, pai de Marpessa, quem, mortificado pelo rapto da jovem, se jogou nas águas do rio, que tomaria seu nome. Só mais tarde essas águas deveriam receber a cor do sangue do centauro Nesso, ferido por um dardo de Hércules quanto tentava violar Dejanira.

Na "Fábula do Ribeirão do Carmo", Cláudio Manuel da Costa servira-se, recompondo-os a seu modo, de elementos tomados claramente a esse e, sem dúvida, também a outros mitos. E no *Vila Rica*, onde eles reaparecem, Eulina já maldiz do momento em que, involuntário, seguira-lhe o pensamento o contrário influxo das estrelas. Em seu peito protestara só render-se aos suspiros do terno amante, mas assim não o quisera Apolo. Agora já é uma das ninfas daquele rio de águas escuras, a lamentar-se incessantemente do triste destino que a vingança do deus reservara ao filho de Itamonte. Ali, à beira do saudoso riacho, pode ser vista, algumas vezes, como a viu Garcia Rodrigues Pais, polvilhando os cabelos de areia de ouro. Na Iara indígena vemos renascer o mito helênico.

Em todo o poema pode dizer-se que a presença do fabulista busca suprir a mudez do lírico. A própria trama épica parece destinar-se, por momentos, a constituir um simples suporte para as diferentes criações míticas. Antecipando-se àquele tipo de brasileiro em quem, na célebre descrição de Joaquim Nabuco, a imaginação é européia, posto que já seja americano o sentimento, Cláudio Manuel da Costa não teria outro recurso mais apropriado para celebrar devidamente sua terra e seus conterrâneos. Na lírica juvenil ainda podiam falar sem percalços o desencanto e a nostalgia do degredado. Agora, porém, quando se trata expressamente de "honrar o pátrio berço", importa-lhe primeiramente abolir os aspectos mais sórdidos da realidade circunstante e substituí-los por imagens forjadas segundo os padrões antigos e ilustres de que se saturara uma fantasia educada no assíduo comércio dos clássicos latinos. Em outras palavras, tirar do nada uma espécie de mitologia, por onde o seu mundo natal viesse a ganhar dignidade e decoro.

No canto I do poema, onde o herói — Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho — seguido de uma comitiva que, entre outras personagens notáveis, inclui o "brioso Garcia", filho do Governador das Esmeraldas, penetra, vencida a serrania, no vasto país das Gerais, deparam alguns dos seus, numa choça, com três pobres índias, que

... a longa idade
A todas três enruga a mocidade,
Curvos os ombros, poucas cãs, os braços
Murchos e descarnados, mal os passos
Regem tremendo ...

O encontro, que, segundo lenda corrente em vida do poeta, teria sugerido o nome, que hoje ainda conserva, um dos rios caudalosos daquelas paragens, já fora referido por Cláudio Manuel da Costa na égloga de Arúncio, onde as mesmas índias lhe tinham feito pensar nas filhas de Orco:

Rio das Velhas se chama (se reposta
Buscamos nos antigos, a pintura
Das Dórcadas na história se vê posta).

Logo lhe ocorre associar à velha fábula um acontecimento histórico em que pudesse livremente exercer-se a fantasia poética. Entre as notas explicativas que acompanham a obra, faz ele alusão ao caso do sertanista Manuel Garcia Velho, que, correndo, pelo ano de 1698, a região do Rio Guaicuí ou das Velhas, ali topa a bandeira chefiada pelo coronel Salvador Furtado de Mendonça, a quem propõe a troca de uma clavina, dando-lhe por avanço todo o ouro que se achasse porventura com os homens de sua comitiva. Desejoso de poder aparecer em São Paulo carregando aquele ouro, cometeu entretanto ao coronel a venda de duas índias, mãe e filha, que consigo levava. Conveio este no trato e, compradas as índias, tratou imediatamente de catequizá-las, batizando a filha com o nome de Aurora e impondo à mais idosa o de Célia. "Desta última", acrescenta o poeta, "há notícia que falecera há poucos anos na vila de Pitangui, em casa de uma filha casada do dito coronel, e aqui tem fundamento histórico o episódio de Aurora".

Esse episódio, tirado da crônica dos descobrimentos das minas e que Cláudio Manuel da Costa não hesita em acomodar, com bastante liberdade e mais, com um anacronismo confesso, aos seus próprios desígnios e preferências[25], fornecerá ainda o ponto de partida para o idílio central do poema, onde a bela Aurora se converte numa espécie de réplica de Lindóia, a heroína de José Basílio. Para começar, uma das três índias que os companheiros de Garcia Rodrigues Pais foram encontrar casualmente na choça velha, a mesma que, "com gesto mais sereno punha nele os olhos", é identificada, sem custo, com a mãe de Aurora. Indiferente, na aparência, aos acenos com que, ao vê-lo, Célia mostrara, desde o primeiro instante, querer dizer-lhe alguma coisa, Garcia é levado mais tarde, por algum vago pressentimento, a ir encontrá-la. Numa cena de inspiração virgiliana e ausoniana, já ao início do segundo canto, aparece ele rumando, solitário, para a triste tapera. Apartando-se dos companheiros, segue na noite fria, que mal clareia, filtrada através de sombria mata, a luz de uma lua indistinta, "pelo silêncio amigo...". Chega à pobre morada, como César à porta de Amiclas, acende um caniço do monte e, súbito, vê e conhece e, enternecido, saúda a mãe de sua Aurora.

À cena do encontro sucede a narrativa, feita por Célia, dos infortúnios da jovem, arrebatada certo dia dos seus braços pelos crespos Manaxós. Lá na terra daquele bárbaro gentio ainda vivia, amada do chefe, que por esposa a desejava, e ela o não consentia, segundo notícias frescas, chegadas com um prisioneiro. E como a querer avivar ainda mais no peito de Garcia a lembrança da

---

25. Não é, talvez, sem interesse, notar que o nome de Aurora, ao oposto do que consta do poema e das explicações de Cláudio Manuel da Costa, fora, segundo outros documentos, atribuído, em realidade, à mãe, não à filha. Numa "Notícia dos primeiros descobrimentos das minas de ouro pertencentes a estas Minas Gerais", publicada ultimamente por Afonso d'E. Taunay, que as reproduziu do Códice Costa Matoso, pertencente à Coleção Félix Pacheco, hoje da Biblioteca Municipal de São Paulo, lê-se que, em troca das doze oitavas de ouro recebidas, dera o coronel duas índias das mais formosas que se achassem no seu lote. "E com efeito", acrescenta o mesmo manuscrito, "escolheu o dito Coronel uma mocetona de vinte e quatro anos, pouco mais ou menos, com uma filha de onze para doze, que, catequizadas, se batizaram, a mãe com o nome de Aurora e a filha com o de Célia, que há poucos anos morreu na Vila de Pitangui, em casa de uma filha do dito coronel, a quem transferiu-se a sua administração". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, XLIV, 1ª parte (São Paulo, 1948), p. 332.

bela índia, passa a descrevê-la tal como ele próprio a vira em tempos idos, ou como a sonharia sua imaginação, tingida agora pela saudade:

Era ela em seus anos tão mimosa
Que à sua vista desmaiava a rosa,
Seus olhos claros, as pupilas belas,
Ó quantas vezes cri que eram estrelas!
Não tinham nossos campos, nem o prado,
Planta mais tenra, flor de mais agrado;
Enfim, porque de vós as cores tome,
De aurora os vossos lhe dão hoje o nome.

Ao sertanista só restaria empenhar todas as energias num combate sem tréguas à tribo hostil para que Aurora viesse ter sã e salva à sua companhia. Enquanto se entretinha, porém, nos projetos e lembranças que em seu coração suscitam as palavras de Célia, um clamor vindo do acampamento interrompe-lhe as cismas. Convocados por Albuquerque, lá se reuniam seus companheiros, atentos às palavras do herói, que se preparava para contar-lhes os novos sucessos que a noite pressaga lhe anunciara.

Já no limiar das terras que agora percorriam, aparecera-lhe em "funesto letargo" o vulto de D. Rodrigo de Castelo Branco a procurar dissuadi-lo de penetrar os escuros sertões que iam buscando a mandado d'El-Rei. Para atestar os riscos a que se expunha com os seus, o fidalgo,

... dos seguros
Ombros, de que pendera a grave espada
Rasga o vestido, e mostra inda manchada
A carne das feridas, de que o sangue
Correr se via...

Inútil prosseguir na infame estrada que palmilhava, exclamara, pois que só encontraria a fereza de gênios brutos, a falta de fé, a traição, o crime atroz. De tudo isso não fora fresco exemplo a morte cruel daquele mesmo que falava ao herói? As palavras animadoras de Garcia tinham vencido, então, as hesitações que, no coração de Albuquerque pudera infundir, por um momento, a sinistra aparição.

Agora, porém, outro sonho, que ia referir à briosa companhia, ocupa-lhe a imaginação. Nele aparecera, com medonha carranca, Itamonte, o fatal rochedo, no papel de mensageiro providencial. Em confusa visão, surge-lhe a princípio uma pequena lágrima, brotando das entranhas da escura penha, logo depois, já o ribeiro a espraiar-se pela campina, num murmúrio que "só de Eulina repete o nome", mais adiante, apanha

Uma ninfa na areia os montes de ouro
Com que esmalta o cabelo e o torna louro...,

além, a margem do rio já se acha povoada de portuguesa gente, entregue toda à faina solícita com que a ambição vai buscar o rico metal. Enfim, ergue-se toda uma cidade e, junto ao monte, um povo também, formando um conjunto que surpreende e encanta a alma. Do seio do monstro escuro, uma voz tenta dizer-lhe ainda alguma coisa:

Entre as imagens do futuro
Talvez te espera...

Nisto, porém, em nada se torna a máquina ideada e, "solto dos olhos o torpor grosseiro", num relance desfazem-se a penha, a ninfa, o ribeiro.

Dos que, ali presentes, já haviam corrido o sertão afanosamente buscado, tenta Albuquerque, em vão, arrancar alguma notícia que esclareça com certeza o sentido daquelas figuras misteriosas. Em seu peito já se firmara, no entanto, o propósito de erguer os fundamentos da cidade em sonhos entrevista. De penha em penha andaria, até achar o monte e o rio onde tamanhas maravilhas se ocultavam.

A chegada de Manuel de Borba Gato, que o herói persuade, em nome d'El-Rei, a que viva sem temor das conseqüências do delito que lhe é imputado, de cumplicidade na morte de D. Rodrigo de Castelo Branco, irá dar novo rumo às duas demandas, doravante entrelaçadas: a da libertação de Aurora e a do sítio onde Albuquerque erigirá sua povoação.

Tendo vivido longos anos por aquelas paragens, o Borba era, mais do que ninguém, senhor dos seus recônditos segredos. Os índios, mesmo os mais esquivos e caprichosos, já principiavam a

freqüentar o acampamento de Albuquerque, fiados na benevolência do novo e prestigioso hóspede. Não faltam ali nem sequer os temíveis Manaxós, e um destes logo fere todas as atenções:

o rosto, a fala e tudo
Verte um ar de respeito, ao seu estudo.
Em vão das flechas a purpúrea arara
Fugir-lhe espera, em vão na garra avara
Mosqueado tigre lhe ameaça a morte:
Empunha o dardo, e valoroso e forte
O faz despojo do robusto braço,
O fere, e corta, no vazio espaço.

Tanto valor e tamanha gentileza não impedem, porém, que na alma do mancebo se forme logo um traiçoeiro plano. Certa noite, armado de uma faca e de um dardo agudo, sairá à procura de Garcia, na cama o tentará, procurando-lhe a morte. O destino, dessa vez propício ao sertanista, há de fazer com que este, ainda desperto, pressinta o perigo. Apenas acometido, investe contra o traidor e gravemente o fere de um golpe de espada.

O motivo da agressão será mais tarde revelado quando, já convalescente, Argasso — era o nome do índio — busca o magnânimo Albuquerque para explicar-lhe o aleivoso gesto. A tanto o tinha levado o atroz desprezo de quem não se rendia aos seus rogos e só acalentava a lembrança de Garcia. Cuidara por triunfo levar à sua amada a cabeça do paulista.

Não posso, diz, não posso em tudo ou parte
Dizer-te o que padeço: o esforço, a arte
Vos sobra a vós, em mim obra a rudeza,
Que mais desculpa a natural fraqueza.
Amo a bela indiana, a linda Aurora...

O malogro do intento não lhe abate a arrogância, nem o convida ao arrependimento. Contudo, o desfecho dessa mortal rivalidade seria digno de uma ópera de Metastasio, se não se inspirasse diretamente naquela estância dos *Lusíadas* onde a ninfa da ilha de Vênus, censurando o sacrifício do cavaleiro Rui Dias, invoca os claros exemplos de Alexandre e de Ciro. O primeiro não hesitara em abandonar a Apeles sua Campaspe, quando viu que dela se enamorara o pintor. E este não usara de menor brandura com

Araspas, o qual, incumbido de guardar e respeitar Pantéia prisioneira, dela se abrasara em furioso ardor:

Mas vendo o ilustre Persa, que vencido
Fora de amor, que em fim não tem defensa
Levemente o perdoa...

Assim também, ao saber a força do sentimento que movera a Argasso — seu amor sem defesa —, não somente o perdoa, domando e castigando a rebeldia da própria paixão, como ainda se prontifica a procurar Aurora e sustentar, perante ela, a causa do nobre rival, desde que se disponham a unir-se conforme a santa lei da Igreja.

No canto V pinta-se a conjura infernal, que visa a embaraçar a empresa perseguida por Albuquerque e semear a cizânia entre paulistas e europeus. A trama é desfeita graças ao gênio que guarda as pátrias minas e ampara os descobridores com sua benigna influência. Do mais fundo do monte onde se abriga, anima ele a um índio da terra, já cansado e velho, de modo a que este, como por acaso, surja à vista de Albuquerque, quando o herói, apartado dos demais, caminha por um sítio ermo, suspenso entre contrárias idéias. Movido por sua obsessão lá ia, acompanhando a clara corrente que manava do centro do penhasco, quando deu de face com a insólita aparição. Tenta, então, interrogar a misteriosa personagem. Quem é? Que faz? — Eu sou, responde-lhe o índio, Filiponte, o primeiro que, com o famoso Arzão, entrei estas montanhas. — E prossegue declarando que, ao passar o bandeirante a outras regiões, ali o deixara, negado ao comércio dos humanos. Atendendo à curiosidade do herói, fere, em seguida, com a mão, o penedo ao lado, que logo se abre e deixa ver uma estrutura de vidros cristalinos, a espelhar

...um firmamento
De estrelas esmaltado e o nascimento
Do roxo sol, quando no mar desperta.

Em cada um daqueles vidros, retratava-se agora uma imagem do porvir, que a cada instante se mudava. Aqui via-se uma extensíssima região, cheia de montes, cortados de cursos de água e vestida de densos matagais, entre serras de rochas escabrosas. Mais

adiante, uns homens entram a romper a floresta com inaudita força, nus os braços e os pés, mal socorridos do necessário à vida, entre as feras e o gentio adusto, até desbravarem, enfim, toda a região imensurável. Passa esse quadro e aparecem os negros escravos, cavando as encostas e lavando no rio o cascalho aurífero para fazerem surgir o metal buscado. Depois, outros homens, de feroz semblante, jogam-se contra os primeiros, gerando a confusão, que impune impera, enquanto os paulistas dispersos só procuram a ocasião para se vingarem. Desfilam outros vultos, até que o próprio Albuquerque se vê a si mesmo, em soberbo cavalo, destacando-se num cenário, onde, à distância, um pico parece chamá-lo ao país que o bárbaro Itamonte assombra com sua robusta presença:

...tem defronte
O demandado rio que já vira
E notara em sonho, então se admira
Inda mais o Albuquerque, e crê que a idéia
Em um fingido objeto se recreia,
Figurando por força do costume
O rio e a serra, que encontrar presume.

Não escapa ao herói o propósito da vil facção dos chefes conjurados em embaraçar-lhe a entrada: única sombra a turvar agora a alegria que seus olhos tiram daquele grandioso espetáculo. E primeiro que em fumaça se dissipe a visão, trata Filiponte de explicar-lhe o sentido daquelas figuras.

Por meio de um teatro de imagens, apresentara-se a ele todo o continente das Minas. Levados pelo seu fervor, lá vão os animosos paulistas em busca do metal luzente para os cofres reais. Atentos ao próvido comando dos bons conquistadores, índios e negros principiam a rasgar as serras, trazendo à mostra o ouro cobiçado. Eis, porém, que um ferino esquadrão de rebeldes se arma para expelir da terra arduamente conquistada os audazes paulistas. Alvos de mil traições, muitos destes, quando não caem na peleja cruel, vêem-se forçados a ir buscar, fugitivos, o pátrio berço. Em vão procurara o governador Fernando de Mascarenhas aquietar o tumulto: seu esforço encontrara nos novos invasores uma invencível barreira. A tanto chegara a perfídia dos emboabas que o levam a abandonar-lhes as ricas jazidas.

Sucede-lhe Albuquerque no poder, e é a ele que o gênio benfazejo da terra se dirige agora, por intermédio de Filiponte. Grandes eram os riscos a que se expunha, retomando a empresa em que outros malograram. Não consideres — diz-lhe o índio — tão segura a tua entrada:

A vil conspiração mal apagada
Inda ao longe te forja e te fulmina
Nos levantados chefes a ruína.

Assegura-lhe, contudo, que terá a seu lado os bons influxos do espírito que rege aquelas paragens. Contra uma violência, outras serão suscitadas. A discórdia lavrará, e por obra sua, entre os próprios rebeldes, de modo que os soldados da lei e do rei possam penetrar, disfarçados, até o âmago dos distritos onde aqueles se ocultam.

Assim falava o índio, quando, de todos os lados, repontam, inquietos com sua longa ausência, e já o julgando perdido, os fiéis companheiros do herói. Tanto basta para, num instante, dissipar-se o encantamento que o detivera. Entre os da comitiva vinha Garcia, que, os olhos rasos de lágrimas, mal podia falar. Um dos seus homens passou, então, a referir os sucessos da expedição tentada aos Manaxós, narrando em particular como Eulina, a ninfa do ribeirão do Carmo, rival de Aurora, concertara com a bruxa Teriféia o dano da bela índia. Já a instâncias de Garcia se tinha esta rendido aos sentimentos de Argasso e parecia vir perto o dia reservado às núpcias, quando um trágico sucesso interrompera os alegres preparativos da cerimônia. No fundo da floresta, onde os homens mais destros da tribo, a mando de seu cacique, tinham ido em busca da caça com que se pretendia cobrir a mesa, Aurora, que munida também de seu arco, se atirara àquelas brenhas, escolhera, em certo momento, um recanto ameno para descansar:

...aqui dormia Aurora,
Dormia, e junto aos pés, branda e sonora
Fontezinha o repouso convidava.
O peito em grande parte debruçava
Sobre uma penha, e ao gesto brando e lindo
De encosto o mole braço está servindo...

Julgando oportuna a ocasião para agir, a feiticeira faz com que, por artes mágicas, a forma de um tigre "que respira fogo e

veneno pelos olhos" se dirija àquele sítio. No mesmo instante, o cuidado de a ver leva até ali Argasso, que percebendo o perigo em que se encontra sua amada, de longe dispara a flecha, que deveria cravar no monstro a ponta fria. Em vez, porém, de atingir a fera — pura ilusão, forjada por Teriféia —, vê trespassado o peito de Aurora.

Toda essa descrição, para a qual se procuram acentos capazes de rivalizar com a cena correspondente, no *Uraguai*, da morte de Lindóia*, pode-se pensar que Cláudio a concebera como um dos pontos culminantes do poema. E é sem dúvida uma das situações mais eficazes aquela onde se apresenta o voluntário sacrifício de Argasso:

Amor, disse, cruel, pois que funesto
Foi o fim de um princípio tão ditoso,
Pois que cortaste o vínculo gostoso,
Que a dita, a mesma dita, ia tecendo,
Bem que o inocente impulso inda estou vendo,
Que animou este braço; acabe o peito,
Onde ele se forjou; roto e desfeito,
O véu, que cerca esta alma, ela se aparte.
Indiana adorada, ou a pagar-te
Com seu eterno pranto a dura ofensa,
Ou a pôr de teus olhos na presença,
A mágoa, enfim, de um erro involuntário.
Disse, e trepando a penha, ao chão contrário
Desesperado já se precipita.

Nos quatro últimos cantos, representa-se a feliz conclusão da marcha de Albuquerque, seguido dos briosos e leais paulistas. Sobre a fúria dos rebeldes sairão triunfantes, afinal, as armas da persuasão e da indústria, não as da luta cruel, com grande cólera de Interesse, que tanto animara o levante. E ao termo da feliz jornada, identificado o sítio que o gênio das minas lhe indicara, lançará o herói os primeiros fundamentos de sua sonhada povoação.

Não falta, nessa parte da narrativa, a intrusão das forças sobrenaturais , propícias ou adversas à sua empresa. Se em dado momento procura "Interesse adiantar o seu partido", congregando

*. Nos originais está "Moema", lapso evidente. (A. C.)

os chefes sublevados e conduzindo-os a conspirar ainda contra a vida do governador, salva-o, a este, o zelo do gênio benfazejo e vigilante. A Garcia, porém, mais do que a Albuquerque, destina-se a revelação que irá conduzir a bom desenlace a demanda. Para isso é o paulista atraído por Eulina a um palácio soberbo, sito nas entranhas do próprio ribeiro, e ali, entre mil tesouros, que guarda e oculta a terra, lhe é dado ver, junto ao corpo de gentil moço, debruçado sobre um punhal que lhe trespassa o peito e faz brotar a fonte,

... que estendida
Com as vermelhas águas rega a areia,

o rosto venerando de Itamonte. Lembrado de que ao filho de Fernão Dias Pais coubera abrir a estrada real que, do Rio de Janeiro leva às minas —

... tu te atreveste
Primeiro que outro alguém e tu pudeste
Romper os montes, franquear o passo
Do não tentado rio...

— o gigante queria mostrar-lhe, também, a cópia de cabedais sem par, em ouro e pedrarias, com que a região acrescentada, por benévolo destino, à lusa monarquia, iria escurecer a fama do Indo. Desfazia-se, assim, o encanto com que Corupira, deus daqueles tesouros, vedara, até então, o seu descobrimento.

Continuando seu discurso, alude ainda Itamonte à vila que mãos de artífice ali edificarão, de modo que "sobre as outras respeitada, de Rica tenha o nome...". Mas já se enfraquecia, nesse passo, o vigor da voz pressaga, quando a própria Eulina, tomando da lira e "soar fazendo as cordas de ouro fino", passa a narrar a história de Itamonte, transformado em penhasco por um raio de Jove, e ainda a do filho, concebido de uma penha "que já foi ninfa", o qual, morrendo de voluntária morte, Apolo o convertera em fonte,

... e a cor trazendo
Do sangue, que do peito está vertendo,
Por castigo maior do fatal erro,
Sobre ele faz bater o duro ferro.

Depois, tomando novo alento, e parecendo tirar as vozes do peito do gigante, passa a louvar, um a um, os governadores sucessivos daquelas minas, sem esquecer, naturalmente, a Luís Diogo Lobo da Silva, o "grande Lobo", nem ao "conde meu de Valadares", que empregariam o poeta no posto de secretário do governo.

Como de costume, voz e visão apagam-se à chegada da comitiva de Albuquerque. Entre este e Garcia trocam-se idéias, agora, sobre o significado daqueles avisos e augúrios que a ambos perseguem, e decide-se que ali mesmo, onde se patentearam

... o sítio, o vale, o rio e a serra,
E os tesouros, que o monte ao longe encerra,

se levante a vila e se erija a capital.

Antes de terminar o poema, ainda uma vez falará Itamonte a Albuquerque, fazendo-lhe ver o plano da futura povoação e os seus mais nobres monumentos: o pelourinho, no meio da régia praça, a torre do relógio, as pontes, as fontes e os chafarizes de mármore, os templos "em que se hão de esgotar tantos erários" e principalmente a Casa da Cadeia e Câmara. Nesta já entra o herói e, ao penetrar na sala do senado, enquanto manda lavrar a escritura de foral da vila, recebe do pátrio gênio, por mãos de destro artífice pintados nas paredes, a oferta das montanhas do país "por ordem natural, clara e distinta", dos trabalhos vários com que extrai o mineiro o cascalho, ou se ocupa em penetrar o duro monte, em busca de metal louro e ainda com que, num país onde a

Força dos bois não geme ao grave arado,
Só do bom lavrador o braço armado
Derriba os matos, e se ateia logo
Sobre a seca matéria, o ardente fogo.

Não faltam nas pinturas a cana loura, nem o tabaco ou a bananeira, que, seguindo expressamente a lição de Milton — lido pelo poeta em versão francesa —, é assimilada à figueira que causou, no Éden, a perda dos nossos primeiros pais, ou ainda os pássaros

... de espécie rara
Que o Céu de lindas cores emplumara
As feras e animais mais esquisitos

Pode-se pensar que, para não fugir à tradição já quase obrigatória em nossa épica, Cláudio tentara introduzir, aqui, ao menos em brevíssimo esboço, o tipo de elenco de maravilhas e riquezas naturais consagrado, entre outros, pelo Camões e pelo cavaleiro Marino.

Exatamente nessa fidelidade maior aos padrões usuais da épica brasileira ou luso-brasileira, padrões de que se distanciara apenas, ao dar preferência às rimas emparelhadas, não às oitavas, Cláudio Manuel da Costa contrasta com seu conterrâneo José Basílio da Gama. Da sua não se pode dizer, como se disse do *Uraguai*, que seja uma epopéia de circunstância. Uma austera timidez em face dos modelos aplaudidos, uma estreita dependência de processos e recursos que a outros, antes dele, puderam valer para a criação de obras imortais, pode traduzir, no caso, nada menos do que sua orgulhosa confiança na capacidade de colocar-se à altura de tamanhos mestres. Imitando-os, segundo ideal ainda vivo na época, e aceito pelos homens de boa opinião, busca recriar situações e *topoi* clássicos, segundo os meios agora ao seu alcance — pobres meios, sem dúvida, que iriam resultar numa obra dificilmente legível e bem indigna, em verdade, de quem tanto se distinguira outrora nas composições breves, principalmente no soneto. Ainda aqui, entretanto, mostra-se ele diverso de José Basílio, o qual, embora possa dar o melhor de si onde deixa de ceder ao prestígio dos velhos temas, não deixa, mesmo nesses casos, de decalcar habilidosamente as expressões forjadas por este ou aquele antecessor.

Dessa habilidade não há o menor indício no cantor de Vila Rica. Sempre que é conduzido à imitação puramente formal dos seus autores diletos, timbra, ele próprio, em confessar a dívida em alguma das numerosas notas apostas ao texto, cujas indicações, as edições correntes nos conservaram quase invariavelmente deformadas. E ainda assim não se poderá dizer que, da imitação, resvalasse para a simples transcrição, mais ou menos dissimulada. Se, por exemplo, em certo passo, alude ao pouco proveito que lhe trouxeram os versos de outrora, inspirados no amor de Nize —

Tão pouco vi a testa coroada
De capelas de louro, nem de tanto
Preço tem sido o lisonjeiro canto
Que os mesmos que cantei me não tornassem
Duro prêmio ...

— para admitir que, apesar disso, não lhe faltam, quando se dispõe a cantar o pátrio berço, estímulos de honrá-lo, tem presente a lembrança de lamento semelhante no canto IX dos *Lusíadas*, e honestamente o confessa. Em verdade, a um leitor desprevenido, mal ocorreria tentar um paralelo entre os dois trechos, a menos que se fixasse naquelas "capelas de louro" — a única expressão que lhes é comum.

Quando descreve o antro onde, ardendo em perpétuo fumo, "tem Interesse seu dourado assento", pode-se pensar que se fundou na clássica pintura do abismo infernal, que desde Homero e Virgílio encontrou eco em tantos épicos e, entre nós, iria ressurgir nos poemas de Itaparica, de Santa Rita Durão ou de frei Francisco de São Carlos. Dificilmente se diria, no entanto, que seu modelo imediato foi tal ou qual autor particular. Nem Marino, nem Milton, que poderiam, ao primeiro relance ser lembrados, nem sequer Lucano — a fonte mais provável de um e de outro, na cena do livro sexto onde descreve a tétrica morada da bruxa Ericto —, que ao próprio Cláudio já sugerira mais de um lance de sua obra, passariam por inspirá-lo diretamente. E o mesmo sucede onde, esquecido, por momentos, daqueles grandes modelos, se volta para os seus numes de antigamente, os ternos mestres da poesia bucólica e arcádica. Pois a mesma Teriféia, que faz pensar em Ericto, também recorda, e mais vivamente, a Corisca do *Pastor Fido*. A própria cena em que Argasso fere de morte sua Aurora, quando julga salvá-la de um tigre, é talvez uma reminiscência — mas seria lícito afirmá-lo sem reservas? — da passagem de Guarini em que Sílvio dispara sua flecha contra a pastora Dorinda, que tomara por um lobo carniceiro.

Em todos esses casos o autor de *Vila Rica* parece retomar, apenas por uma espécie de dever de ofício, os grandes motivos clássicos, sem procurar, como seria mais fácil, em muitos casos, e porventura mais eficaz, seguir passo a passo os que, antes dele, teriam criado ou recriado aqueles mesmos motivos.

O respeito à força da autoridade e da tradição é sensível, aliás, em muitos outros aspectos da obra de Cláudio Manuel da Costa. Nada sugere, por exemplo, que ao compor seu poema, fosse ele menos adverso do que os autores áulicos de seu tempo e de seu círculo às idéias que o levariam mais tarde à prisão e ao suicídio. Como tantos adeptos do jusnaturalismo, em particular como seu futuro amigo e comparsa na Inconfidência, Tomás Antônio Gon-

zaga, ele se servia, para explicar a formação dos Estados, dessa verdadeira arma de dois gumes que é o princípio do pacto social originário. Para Gonzaga, ao acordo segundo o qual deliberaram os homens viver em cidade, deveu seguir-se necessariamente uma eleição ou um "decreto", que determinasse a qualidade do poder e governo a que todos se sujeitariam docilmente. Esse "decreto" — a expressão é de Pufendorf mas ganha aqui um significado mais conforme ao sentir do intérprete — receberia a aquiescência daqueles mesmos que, na eleição, tivessem sido de contrário parecer, resultando, já agora, entre monarca e povo, um novo pacto, por onde este lhe prometia obediência a ele, governá-lo bem e defendê-lo.

Gonzaga, presumindo embora esse pacto, não tolera, todavia, que ao povo assista o direito de julgar ou punir seu soberano quando este, porventura, falte ao prometido. O rei, a seu ver, não pode, de maneira alguma, ser subordinado à vontade do povo, e posto que governe mal ou cometa algum grave delito, não compete aos homens armarem-se de castigo contra ele, que somente peca para com Deus, por isso mesmo não há de ser punido por outro que não seja Deus[26].

Não pensaria diversamente quem, como o autor de *Vila Rica*, apregoa a ilimitada preeminência do soberano, nas palavras que o seu Albuquerque dirige, no canto IX, aos emboabas rebeldes, entre os quais já pressentia "quanto o nome do rei se vê malquisto". Ele, o rei — diz o herói —

... seus braços para nós estende,
Nos manda e rege, e tudo compreende
O seu império na maior distância.
Nós juramos das leis toda a observância,
E do primeiro pacto não devemos
Apartar-nos, pois nele nos prendemos.

Desse vínculo primitivo entre monarca e povo, que fixa para todo o sempre o poder soberano daquele, em nada dependente dos seus vassalos atuais

(... a origem teve
Já em vossos senhores, por herança),

---

26. Tomás Antônio Gonzaga, *Obras Completas* de ... (São Paulo, 1942), pp. 492-3.

tira o poeta as conseqüências extremas, quando exclama, pela voz de sua personagem central:

> ... bem sabeis que é só tributo
> E não dádiva vossa aquele fruto
> Que adquirem vossas forças; dou que fosse
> Vossa a conquista; o seu domínio e posse
> Só cede ao nosso rei; cousa comua
> Seja ela embora, é nossa porque é sua.

Só posteriormente, quando, já alheio aos postos administrativos e burocráticos, puder mais diretamente auscultar os ressentimentos e inquietações dos seus conterrâneos, associando-os naturalmente aos seus próprios dissabores pessoais, é possível que venha a abrir os olhos para a fragilidade dos fundamentos teóricos onde descansariam aquelas opiniões. Compreende-se, sem dificuldade, além disso, que sua alma de americano, filho e neto de americanos, não fosse indiferente à jactância de tantos reinóis que, enriquecendo-se nas minas, à custa dos velhos moradores, logo se presavam de melhores do que estes e tratavam de assegurar-se os cargos mais elevados da república. O tema dominante em todo este poema é, aliás, uma férvida apologia da obra dos nativos e uma denúncia não menos calorosa da perfídia daqueles intrusos.

O herói eleito, herói pelos seus títulos, não tanto pelos seus feitos, seja dito de passagem, ainda é, sem dúvida, um reinol, e em tudo fidelíssimo ao seu soberano. Mas o que acima de tudo se busca enaltecer no Albuquerque é o espírito de justiça que o levara a abraçar a causa dos filhos do país contra a malícia emboaba. Pela boca do capitão lusitano, onde este — no canto VII — lança veemente apóstrofe aos rebeldes portugueses, falam, em realidade, o sentimento e o ressentimento nativistas do poeta:

> Se ao paulista de fraco alguém acusa,
> Ele de seu espírito só usa
> Quando a honra do empenho ao campo chama;
> Não é valente, não, o que se inflama
> No criminoso ardor de a cada instante
> Dar prova de soberbo e de arrogante.
> Os europeus são fáceis nesse arrojo.

Compreende-se que esse despique contra o forasteiro venha a resolver-se, por ora, em um plácido apelo à paz e à reconciliação

dos ânimos opostos. O rancor mal encoberto dos oprimidos não condiz bem com o decoro próprio do estilo heróico, salvo na medida em que possa justificar-se e triunfar ante um tribunal mais alto. Nem o rancor, nem, e menos ainda, o sarcasmo, que este já tem seu campo natural na sátira, não na epopéia. Quando muito o terá no gênero híbrido que alguém denominará a "epopéia da sátira": e dele não andaremos longe com as *Cartas Chilenas*, redigidas alguns anos mais tarde.

Contudo, já não nos pode escapar o significado verdadeiro daqueles louvores e denúncias. Através das palavras atribuídas a Albuquerque, onde exclama que

> Não faz a pátria o herói, nascem de aldeias
> Almas insignes de virtudes cheias,
> E nem sempre na corte nobre e clara...,

o então secretário do governo de Minas Gerais também há de passar, ao primeiro relance, por um simples e cândido epígono de vozes antigas e famosas. Não é notório que, em outros tempos, um Sá de Miranda, um Rodrigues Lobo, um Francisco Manuel de Melo — para só ficarmos entre portugueses — se tinham alistado no partido da aldeia contra o da corte? Não o fizeram, certamente, por vilãos, antes por mui galantes e corteses. Na América, porém, e durante o século XVIII, antíteses tais como essa que separa a aldeia da corte — comparável às que opõem, agora, o plebeu ao fidalgo, o "bom selvagem" à civilização, o povo soberano ao monarca de direito divino, finalmente, mas *not least*, às metrópoles européias as suas colônias do ultramar — ganhavam, não raro, novo acento, novo espírito, novo sentido, servindo para disfarçar algum contraste insanável e, em verdade, já meio sedicioso.

SEGUNDA PARTE

ARCADISMO

1

O ideal arcádico

Os esforços tendentes a isolar do curso da História certas fases espirituais, dotando-as de significado objetivo — a do Barroco, por exemplo —, no intuito de melhor se apreciarem seus motivos dominantes e seus traços individuais, têm encontrado objeções muitas vezes consideráveis. Não corresponderiam eles a uma reedição do hábito, muitas vezes denunciado, que consiste em repartir-se a história da humanidade em seções absolutamente distintas e separadas, umas das outras, por barreiras poderosas ou imobilizadas como as estátuas num museu?

É inevitável, no entanto, quando se trate de melhor compreender qualquer período histórico, destacá-lo, ao menos provisoriamente, do processo onde se insere, moderar-lhe mentalmente o ritmo, tentar discernir, quando possível, suas fronteiras aparentes, para chegar a uma visão nítida e unitária. Há em tudo isso uma parte de artifício, mas artifício prestativo e inocente, desde que seja tido apenas como tal. Para captar a própria continuidade histórica, é forçoso introduzir-se uma pausa momentânea ou um adágio na corrente dos acontecimentos, sem o que mal se poderá notar como nela chegam a enlaçar-se as idéias, os sentimentos ou os atos dos homens. Tal recurso é comparável, no fundo, ao do observador ou árbitro que se socorre da câmara lenta para estudar com mais segurança as fases de uma contenda esportiva. O engano de

alguns historiadores está em que se deixam seduzir pela imagem assim obtida, pela precisão sedutora das suas formas e dos seus contornos, a ponto de esquecerem, logo depois, o estratagema que tornou possíveis esses resultados.

De muitos escritos recentes, especialmente sobre o Barroco — a literatura, a política, a civilização barrocas —, não se poderá dizer que tenham evitado constantemente um tal engano. E é bem possível que a simples sugestão de uma etiqueta cômoda, extraída da história da arte, em particular da arquitetura, ajudasse insensivelmente a reduzir o período assim batizado, a uma unidade coerente, compacta, inconfundível em todos os seus aspectos, sempre igual a si mesma e capaz de suportar confronto, por esse lado, com a imagem por tanto tempo associada à fase quase imediatamente anterior, ou seja ao Renascimento.

Um tal precedente é suficientemente instrutivo para nos advertir contra a aquiescência tranqüila e sem reservas a outra categoria histórica, não menos serviçal e empolgante, na aparência, e que muitos historiadores, em sua maioria alemães, como é o caso de Ermantinger ou o de Cysarz, tomaram igualmente à arquitetura, para dar-lhe latitude imprevisível[1]. Fora da arquitetura, o Rococó deveria abranger manifestações tão díspares como a pintura de Watteau, por exemplo, e a de Tiepolo, o estilo Luís XV no mobiliário, a música de Jommelli, Gluck, Cimarosa ou Mozart, o melodrama de Metastasio, as comédias de Marivaux e de Goldoni, até mesmo o enciclopedismo, a franco-maçonaria, as tendências econômicas e sociais que irão redundar na chamada revolução industrial da Inglaterra, ou as tendências sociais, econômicas, ideológicas, que desembocarão na Revolução Americana e na Revolução Francesa.

Formas de etiqueta e pragmática, de móveis e utensílios caseiros, preferência dada a certos materiais sobre outros (a seda, o vidro, a porcelana, a madrepérola, a madeira substituindo em grande parte a pedra), estilos de ornamentação ou jardinagem, movimentos religiosos (o metodismo, o pietismo ...), ordenação ideal das classes, das idéias, dos valores, inspirados largamente pela ascenção da burguesia, crise das noções tradicionais, manifesta

1. Ver especialmente Herbert Cysarz, "Literarisches Rokoko", *Welt-Rätsel im Wort — Studien zur europäischen Dichtung und Philosophie* (Viena, 1948), p. 125 ss.

na coexistência, não raro em um mesmo indivíduo, de atitudes e princípios contraditórios (aulicismo e revolta, sentimentalidade lacrimosa e epicurismo cético, sensualismo e racionalismo, gosto da mitologia pagã e da *chinoiserie*), tudo isso deveria congregar-se e irmanar-se sob um rótulo comum. Que sutilezas de raciocínio não seriam necessárias para se forjar uma identidade ou estabelecer uma espécie de contraponto entre elementos tão díspares?

Contudo, não é preciso uma extrema atenção para verificar-se como entre essas formas diversas ou opostas há certas áreas de convivência e mesmo laços secretos que justificam e até parecem pedir um mesmo tratamento. Quando isso não se explique pelo parentesco pode explicar-se, não raro, pela própria contrariedade no mesmo âmbito. E será talvez proveitoso, para melhor entendê-las, tentar considerar essas formas discordantes de uma só perspectiva, capaz de unificá-las e momentaneamente apaziguá-las, contanto que, logo em seguida, possam recuperar sua independência e que o artifício provisório não se converta em fatal armadilha para quem dele se serviu.

O interesse de semelhante investigação seria tanto mais considerável para os brasileiros, quanto no século XVIII, ainda melhor do que no Seiscentos — que a atual moda do Barroco tendeu a valorizar —, parecem situar-se as legítimas nascentes de diversas manifestações que, particularmente na esfera intelectual e sobretudo na literatura, se ostentam até os dias de hoje.

A insurreição contra a linguagem alambicada e retorcida da era barroca foi, no Brasil, como no Portugal setecentista, mais do que uma questão de moda literária, uma espécie de imposição patriótica. Que o gosto lusitano se conformasse mal com as excentricidades do chamado estilo culto, e que a Idade de Ouro das letras e artes castelhanas tenha correspondido, em Portugal, segundo todas as aparências, a uma fase de abatimento, em muitos pontos, ou de esclerose da criação intelectual e artística, é o de que poucos duvidam. Todavia, não convém insistir demasiado nas supostas idiossincrasias nacionais como fundamento exclusivista de contrastes como esse. É certo que Vieira, tão brasileiro quanto português, chegou a exclamar, em um dos seus arroubos oratórios, que o "estilo culto não é escuro, é negro boçal e muito cerrado", posto que nos seus mesmos escritos se possa bem discernir o vinco do cultismo e ainda mais do conceitismo. E dessa insurreição, em verdade

mais epidérmica do que fundamental, vamos encontrar amostras igualmente eloqüentes na Espanha de Calderón de la Barca, para não falar em Lope, em Quevedo ou em Gracián.

Apesar disso, a convicção de que a revolta contra os excessos do gongorismo e a volta ao natural, ao natural fingido, embora, dos jardins à inglesa, dos heróis de peruca e tricórnio, dos falsos pastores da Arcádia rediviva, significava realmente uma novidade apreciável serviu para colorir de tintas vivas e dar calor próprio a algumas manifestações lusitanas do Setecentismo, aliando-as a expressões genuínas da alma popular.

Faça-lhe a culterana
Muito bom proveito à lingua castelhana,
Que a frase portuguesa, por sezuda,
Por prezada e por grave não se muda.

Assim se pode ler numa das páginas da *Fênix Renascida*, coletânea poética impressa entre 1716 e 1728 e que, apesar de inspirada em parte nos modelos novos, ainda se acha grandemente impregnada de espanholismo. E ainda no final do século XVIII, um brasileiro e mestiço, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, repisará os mesmos motivos em sua epístola poética a José Basílio da Gama, exclamando em alexandrinos à castelhana:

Tu sabes evitar, se um tronco ou jaspe animas,
Do sombrio espanhol os góticos enigmas,
Que inda entre nós abortam alentos dissolutos,
Verdes indignações, escândalos corrutos.

De qualquer modo, é lícito dizer-se que no Brasil, como em Portugal, o despojamento das complicações seiscentistas caminha paralelamente com o declinar das influências espanholas nas letras e o enaltecimento correspondente, não só dos quinhentistas portugueses como dos autores italianos mais recentes e, depois, também dos franceses. O singular êxito que logo alcançou entre os portugueses dos dois mundos uma instituição tipicamente setecentista e italiana como foi a Arcádia, é explicável, ao menos em parte, por essas circunstâncias. Os árcades surgiram expressamente para combater o "mau gosto", e mau gosto para os portugueses da época era sinônimo de gosto espanhol, enquanto não se confundia com

aqueles "góticos enigmas" de que fala Silva Alvarenga. As cicatrizes das guerras recentes e, ainda mais, a lembrança da humilhação nacional sob o jugo dos Felipes, servia para dar um forte conteúdo emotivo à renovação nas letras.

A languidez meio feminina, o doce abandono, a graça falsamente rústica dos primeiros árcades pareciam, sem dúvida, desmentir aquela pugnacidade. Um traço constante nas composições poéticas do tempo é a afetação. Há nelas um fervor afetado, como há uma naturalidade e uma simplicidade afetadas. Mas é bom notar que semelhante crítica só nos é possível hoje, em grande parte, graças à perspectiva da distância. Em sua generalidade, os homens do Setecentos não veriam, provavelmente, a parcela de afetação, mas a da simplicidade, da naturalidade e a do fervor. Uma existência doméstica e medíocre, inimiga de toda mudança, ainda podia casar-se naqueles dias com pensamentos e palavras honestamente heróicos.

É importante ter-se em consideração tal ambigüidade quando se pretenda apreciar o ambiente espiritual onde se formaram aqueles autores. Sem o que permanecerá inexplicável, por exemplo, a popularidade universal desfrutada então pelas obras de Metastasio, que um apologista de 1785 — Estéban Arteaga — podia assinalar, "desde Cadiz até a Ucraina e desde Copenhague até o Brasil".

*
* *

Não parecerá estranhável se, já durante os primeiros decênios do século XVIII, muitos portugueses pudessem tomar ao pé da letra as palavras com que se tinham apresentado ao público os literatos do círculo da rainha Cristina da Suécia, agora convertidos em pastores da Arcádia Romana. A beligerância meticulosa do seu manifesto, onde se diziam dispostos a "exterminar o mau gosto e empenhar-se para que não pudesse ressurgir, perseguindo-o onde se aninhasse ou escondesse, mesmo entre os castelos e vilas mais ignotos e impensados", pareceu acordar em seus corações um lisonjeiro eco. Podiam pretender-se aliados numa guerra de extermínio, já que esta teria a animá-los razões sinceramente nacionais e patrióticas.

A participação lusitana nesses combates da Arcádia não seria, com efeito, apenas passiva ou receptiva. É verdade que a tradição literária portuguesa, a própria tradição lírica, nada poderia dar de realmente novo aos metrificadores italianos. E só por exceção,

uma peça camoniana, inspirada, aliás, em Petrarca, chegará a inspirar, por sua vez, mais de uma das composições poéticas coligidas nos quatorze volumes das *Rime degli Arcadi*. Foi claramente de Camões, não de Petrarca, que um dos colaboradores do sexto volume, impresso em 1717, extraiu o soneto que principia —

> Alma bella gentil, che ti partisti
> Innanzi tempo...,

— e termina assim:

> Deh Colui prega onde beata or bèi
> Che te veder si presto ora mi lasce
> Quanto ratto ti tolse a gli occhi miei[2].

O autor, se é lícito atribuir-lhe esse título, era o napolitano Basilio Gianelli, na Arcádia Cromeno Tegeatico, de cuja morte, ocorrida em sua terra natal, tiveram notícia os colegas romanos no dia 3 de agosto de 1716.

Em compensação, as riquezas do Brasil já tornavam possível a Portugal ou à sua Corte, cooperar com singular munificência para a prosperidade da academia e dos seus ideais estéticos. Aos literatos italianos da época ainda não repugnava, como repugnaria depois a um Alfieri, receber favores dos príncipes. Assim, em 1721 D. João V, representado por seu embaixador, era solenemente recebido pelos pastores romanos, como se fora um dos seus, e tomava, por essa ocasião, o nome de Arete Melleo[3]. No mesmo ano de 1721, segundo o revelam as memórias históricas do "*custode*" Morei, ingressariam na academia mais dois portugueses: o cardeal inquisidor D. Nuno da Cunha — "Basilide" — e o cardeal José Pereira de La Cerda — "Retimo". O antigo embaixador junto à Santa Sé, Rodrigo de Abrantes, entraria, por sua vez, com o nome pastoril de "Longindo", em 1722, e em 1723, com o de "Ramiro", seu sucessor na mesma embaixada, D. André de Melo e Castro, conde das Galveias, que, passados mais de dez anos, viria a governar o Brasil, como seu quinto vice-rei.

---

2. *Rime degli Arcadi*, t. VI (Roma, 1717), p. 77.

3. M. G. M., *Memorie Istoriche dell'Adunanza degli Arcadi* (Roma, 1761), p. 36.

A tão altas demonstrações de apreço de que eram objeto sua pessoa e seus agentes, não ficaria insensível D. João V. Num momento em que tendiam a perturbar-se as relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé, devendo chegar mesmo a um formal rompimento no ano de 1728, em conseqüência das resistências opostas pelo papa e pelo Sacro Colégio aos desejos expressos da Corte de Lisboa, empenhada em ver promovido ao cardinalato o núncio pontifício, monsenhor Vicente Ricci, não deixou ele de manifestar, de diversas maneiras, seu reconhecimento.

A maior prova desse favor real foi a doação que, em 1725, fez à Arcádia, para servir de sede às reuniões acadêmicas, às solenidades lítero-musicais e aos jogos olímpicos, que celebravam regularmente os "pastores", de uma faixa retangular de terreno sobre o Janículo. Essa área, depois de cuidadosamente adaptada, iria incorporar-se, sob a denominação de bosque Parrásio, tão cara ao culto de Apolo, a toda a história ulterior da Arcádia de Roma. Ainda hoje pode ser vista e eventualmente visitada, à direita da atual via Garibaldi, cerca de 500 metros acima da porta Settimiana, na direção de São Pedro em Montorio. Vernon Lee, que ali esteve quando, por volta de 1880, ou pouco antes, preparava seus estudos sobre o Setecentismo na Itália, ainda lá encontrou um retrato a óleo do doador, com armadura completa e peruca de crina, ostentando — escreve — no semblante simiesco, "uma das naturezas mais bestiais que se poderiam imaginar"[4].

Na sugestiva descrição que nos oferecem aqueles estudos, o velho bosque Parrásio é, todo ele, uma confusão de flores e folhagem. Entre os cercados de buxo e teixo, à sombra de nespereiras aveludadas, entrelaçam-se jasmins, tremoços e cravos silvestres. Guirlandas de rosas minúsculas pendem, aqui e ali, indo atufar-se por cima da lápide de mármore, onde se pode ver, esculpida, a frauta simbólica da Arcádia:

Fistula cui semper decrescit arundinis ordo
Nam calamus cera jungitur usque minor.

Alguns pinheiros e loureiros esguios dissimulam uma gruta recoberta de fetos e avencas, de onde, gélida, escorre a Àcqua Paola. À frente da vila amarela jorra uma fonte, enquanto a hera, as campânulas e os tomateiros tomam conta do anfiteatro em miniatura.

---

4. Vernon Lee, *Il Settecento in Italia* (Nápoles, 1937), p. 6.

A casa que outrora abrigava constantemente os rimadores arcádicos fora abandonada a uma humilde família de hortelãos, que ousaram transformar em cabides as marmóreas cabeças de repentistas e poetisas engrinaldadas. Pelos cantos das desertas salas de recepção, vêem-se espalhadas ferramentas entre grãos de feijão e milho amontoados. Das paredes sujas de poeira e mofo, celebridades enfileiradas contemplam num pálido sorriso aquela desolação. Declamadoras macilentas e frias, vestidas de verde mar e azul celeste, preparando-se, com seus míseros braços, para tanger a lira; gordos frades mal barbeados; damas soneteiras, meigas e desenxabidas; poetas improvisadores ... E no meio dessa multidão rococó, o rosto trigueiro, repulsivo, do monarca lusitano, juntamente com os de outros heróis da Arcádia: Alfieri, em seu hábito semimilitar, a cara feroz e carrancuda sob os cabelos revoltos; Algarotti, filósofo para as damas, poeta para os reis, apêndice de figurões, meio escondido pela imensa juba; o abade Pietro Metastasio, comodamente reclinado num sofá, flácido, elegante, lânguido, de uma sentimentalidade egoísta e satisfeita.

No curso dos estudos que empreendeu Vernon Lee, aquela academia dos árcades repontava tão insistentemente dos antigos textos, surgia tão intimamente associada a tudo e a todos, parecendo impregnar os mais diversos aspectos da Itália do *Settecento*, que era impossível não sentir certa curiosidade pela famosa instituição. E, contudo, embora se encontrasse em Roma, sede central da Academia, fora-lhe necessário algum tempo e trabalho para obter uma resposta satisfatória às suas indagações sobre o assunto. Na grande maioria, as pessoas interpeladas, ou nunca tinham ouvido falar em árcades, ou relacionavam-nos a alguma vaga impressão de coisa enfadonha e ridícula. Só aos poucos pôde ela coligir retalhos de informações a respeito. Informações erradas, aliás, e contraditórias, acompanhadas invariavelmente de um sorriso de mofa. E no momento em que, reduzida ao último desespero, já se sentia disposta a abandonar as pesquisas, surgiu-lhe a oportunidade para ver o sítio consagrado outrora às *adunanze* de líricos "pastores" — única sobrevivência dos seus antigos domínios —, onde penetrou em companhia de um padre, dignitário da academia, encontrado ao acaso durante um passeio pelo Janículo[5].

---

5. *id.ibid*, p. 4.

Quem, tentando reproduzir hoje a façanha de Vernon Lee, suba a via Garibaldi, correspondente à antiga e tortuosa estrada que levava à vila Doria-Pamphili, já não encontrará as mesmas dificuldades para localizar o antigo reduto arcádico, tão idealizado por alguns dos nossos autores setecentistas. Não se dissiparam, certamente, aquelas mostras de cabal ignorância ou aqueles mesmos sorrisos de mofa com que eram acolhidas as indagações sobre o destino da velha instituição. E se é verdade que esta pôde recuperar um pouco do perdido prestígio, deve-o ao fato de ser, agora, um grêmio de eruditos, não já de poetas e, também, ao do seu próprio nome tradicional ter sido absorvido pelo da Academia Literária Italiana, em que afinal se converteu no ano de 1926, justamente dois séculos depois da memorável doação régia. O nome do bosque Parrásio, esse, ao menos, pôde superar tais mudanças, passando a designar oficialmente a breve ladeira que leva ao antigo portão de ingresso, permitindo com facilidade sua identificação.

Além dessa, há ainda uma outra entrada lateral para o mesmo edifício que serviu outrora de sede dos prélios e competições literárias, com a presença de representantes ilustres de toda a Itália e do estrangeiro. Restaurado para servir de habitação particular, bem mais aparatosa agora do que ao tempo em que fora a morada de rústicos hortelãos, acha-se o prédio, despojado, no seu interior, de tudo, ou quase tudo, quanto pudesse recordar aqueles divertimentos. Do retrato de D. João V, que arrancou aquelas exclamações horripiladas da autora de uma das mais conhecidas evocações do Setecentismo intelectual e musical na Itália, ninguém dá notícia. Certamente não se acha no mesmo lugar em que se encontrava. E nem sequer tem a honra de figurar, com o abade Metastasio, ou Maria Madalena Morelli — a futura Corina de Madame Staël —, que na academia se chamou Corilla Olimpica e, como Petrarca, foi coroada de louros no Capitólio, ou o conselheiro Johann Wolfgang Goethe, que no rol dos "pastores" tem o nome rebarbativo de Megalio Melpomene, ou mesmo certos personagens de sangue azul — Stanislau I da Polônia, aliás Clistene Mantineo, Frederico Cristiano Xavier, eleitor da Saxônia, aliás Brinildo Anteatico, e, naturalmente a rainha Cristina da Suécia — na galeria de retratos a óleo que conserva a sede atual da Arcádia, instalada no prédio da Biblioteca Angélica, ao lado da igreja de Santo Agostinho, relíquia, talvez, do antigo acervo da "vila" do bosque Parrásio.

Na face principal do prédio do Janículo ainda se podem ler, entretanto, inscritas em grandes lápides de mármore, as venerandas leis da Arcádia. E, junto ao primitivo portão, a outra inscrição em mármore, ali inaugurada no ano de 1744, que diz o seguinte:

JOANNI V
Lusitaniae Regi
Pio Felice Invicto
Quod Parrhasii Nemoris
Stabilitati
Munificentissime
Prospexerit
Cœtus Arcadem Universus
Posuit
Andrea de Mello de Castro
Comite das Galveas
Regio Oratore
Anno M D C C X X V I

Sabe-se que, naquele ano de 1726, grandes celebrações tinham marcado, no bosque, a estréia do teatro. Para enaltecer a figura do excelso doador, recitou-se ou representou-se uma égloga que compôs expressamente para a ocasião o "pastor" Eupalte Lampeo. Esse Eupalte, natural de Roma, chamava-se, na sua vida civil e prosaica, Giovan Angelo Salvi, era antigo *vice-custode* da Arcádia e era, além disso, abade, como o eram, mais ou menos, no hábito ou no título, todos os árcades da Itália setecentista que não fossem fidalgos, cardeais, ou militares, e como o seria também o nosso José Basílio da Gama, único poeta natural do Brasil que tem a honra de figurar nos registros manuscritos da academia. No seu poema em louvor de D. João, Salvi tudo empenha para prestar em palavras condignas a homenagem devida pelos "pastores" àquele que "vive para além das Colunas de Hércules e governa seu remoto reino". E então, de tão longe, pode ele cuidar da sorte dos nossos pastores? — pergunta Melibeo. Sim, de longe cuida de nós, e todos se maravilham ante o seu pensamente e a sua obra magnânima, responde-lhe Eupalte[6].

---

6. *Rime degli Arcadi*, t. X (Roma, 1747), p. 204.

Não se apagaria, nos anos seguintes, a exuberante gratidão dos árcades romanos ao seu benfeitor lusitano. Entre os livros, hoje bastante raros, que publicou a academia, com o indefectível *Imprimatur* e a "Aprovação dos Superiores", um deles, datado de 1744, que se pode ler na atual biblioteca da Arcádia, inclui os vários discursos em prosa e verso pronunciados durante a sessão solene que se celebrou no bosque Parrásio em regozijo pela "saúde recuperada de Sua Majestade D. João V"[7]. Abre o volume uma dedicatória firmada pelo então "*custode generale*" Michele Giuseppe Morei, o mesmo que, mais tarde, sob o seu nome pastoril de Mireo, há de ser, nos bosques arcádicos, uma espécie de nume tutelar do *Uraguai* e de seu autor:

Vai aos bosques da Arcádia, e não receies
Chegar desconhecido àquela areia.
Ali, de fresco, entre as sombrias murtas
Urna triste a Mireo não todo encerra.

Em seguida à dedicatória vem um arrazoado de monsenhor Silvestro Merani, agostinho, bispo de Porfírio e prefeito da Sacristia Pontifícia, na Arcádia Ipponio Basílio, onde lembra que D. João V, o inolvidável Arete, fora, outras vezes, aclamado entre a verde folhagem daquele bosque Parrásio. Alude à acerba notícia da doença do soberano, que "enchendo de consternação um mundo e outro, até onde se estendem seus vastos domínios, fez com que, gélido, corresse o sangue em nossas veias e, de improviso, nos assaltasse o temor de ver apagado esse grande lume dos príncipes do nosso século". "Temor", acrescenta, "que não afetou apenas os pastores deste monte. Até mesmo os mais vivazes, os mais desembaraçados, os mais espirituosos, viram-se tristes, desamparados e doridos, e nem mais se ouviram de suas bocas as graciosas canções, enquanto o povo, sem distinção, calado e desconsolado, invadia as igrejas a fazer suas preces..."[8].

Além dessa apologia, em típico estilo arcádico, onde D. João chega a ser comparado ao rei Davi, a Constantino e a Carlos Magno, abrange o volume, nas suas 159 páginas, numerosos sone-

7. *Adunanza tenuta dagli Arcadi per la ricuperata salute della Sacra Maestà di D. Giovanni V, Re di Portogallo*. Del Serbatoio di Arcadia. In Roma, 1744. Nella Stamperia di Antonio de'Rossi.

8. *Id.*, p. 4.

tos, epístolas poéticas, églogas, elegias dos lamentosos pastores. O abade Giuseppe Brogi (Acamante Pallanzio) contribui com um soneto. Outro abade, Mattia Veranzi (Acanto Corciriaco), oferece um soneto e uma elegia. Em alguns casos, as colaborações figuram em mais de uma língua, como, por exemplo, certo soneto da lavra do doutor Flaminio Scarselli, secretário do Regimento de Bolonha, Locresio Tegéo na Arcádia, que aparece, não apenas em italiano, mas ainda em latim e em português. Colaboradores lusitanos não faltam e é o caso do monge jerônimo P. Don Antonio de Betancourt, aliás Lusisto ..., com sua epístola em versos latinos e seu soneto em português. Ou o do abade Luís Antônio Verney, arquidiácono da Metropolitana de Évora, que, sob o nome italianizado de Luigi Antonio e o cognome arcádico de Verenio Origiano, se apresenta com um soneto igualmente em português. As doces tertúlias do Janículo não deviam tomar-lhe o tempo empregado, já então, no preparo daquele famoso *Verdadeiro Método de Estudar*, que, inspirado largamente nas idéias de um Muratori e de um Genovesi, se publicaria pouco depois e iria revolucionar o pensamento lusitano, sobretudo no terreno pedagógico, minando a influência ainda preponderante dos padres da Companhia.

Os pastores que assim saudavam o feliz restabelecimento de seu generoso mecenas não poderão certamente silenciar quando, passados mais alguns anos, chegar a Roma a notícia de que afinal se apagara para sempre "o lume dos príncipes". E, com efeito, em 1751, saía do prelo de Antonio de'Rossi, perto da Rotonda, um opúsculo de 62 páginas, publicado sob os auspícios da Arcádia, contendo as lúgubres lamentações pronunciadas na sessão que, ao infausto acontecimento, se devotou no bosque Parrásio[9]. Durante a reunião, o abade Giuseppe Brogi, ou Acamante Pallanzio, que outrora tanto se regozijara com a saúde recuperada do augusto confrade, diz mais um soneto, onde lastima, dessa vez, a irreparável perda que sofrera a companhia. Outro abade, cognominado Laonico Parorio, chora em dois sonetos. Uma égloga latina é lida por Archeo Alfejano. Outra égloga, esta em italiano, é declamada pelo abade Vincenzo Cavazzi, ou seja Stellidio Frissanio. Na peça,

---

9. *Adunanza tenuta dagli Arcadi nel Bosco Parrasio in Morte del Fedelissimo Re di Portogallo D. Giovanni V.* Del Serbatoio d'Arcadia. In Roma, 1751. Nella Stamperia di Antonio de'Rossi, presso la Rotonda. Con licenza de'Superiori.

um dos pastores, Rivisco, não hesita em introduzir o próprio Apolo entre os participantes do coro das lamentações:

Lo stesso Appollo piange e si disface
E chi nel sentir ciò che a noi fe Arete
Non scaccierà dal proprio cor la pace.

E desse teor, mais ou menos, são as demais composições abrangidas pelo volume.

Não ficam aqui, no entanto, as simpatias lusitanas dos árcades de Roma. Posterior de 20 anos à sessão onde se deplora a morte de Arete Melleo é outra, celebrada pelos árcades, não já no bosque Parrásio, mas no Capitólio, onde se vêem igualmente homenageados Sua Santidade o Papa Clemente XIV e Sua Majestade Fidelíssima D. José I. Graças ao volume onde se reúnem as prosas e poesias lidas na mesma ocasião, e de que se conserva também um exemplar na atual biblioteca da Arcádia, pode-se ver que o tempo, e a morte, já distante, de D. João V, não tinham apagado, entre os pastores, a gratidão pela terra que vira nascer o seu benfeitor[10].

O motivo que determinara a cerimônia era particularmente solene. Desde 1760 e durante mais de nove anos, se tinham interrompido as relações entre a Santa Sé e os domínios de Sua Majestade Fidelíssima. A ascensão, porém, ao trono pontifício, de Ganganelli — Clemente XIV —, mais dócil do que seu antecessor à idéia de suprimir a Companhia de Jesus, o que efetivamente faria em 1773 pelo breve *Dominus ac Redemptor noster*, fornecera uma oportunidade de reconciliação. Já em dezembro de 1769 tinham sido reatadas as relações entre as duas Cortes.

Sem embargo de sua notória austeridade, não parecia Clemente XIV infenso ao grêmio dos "pastores" do Janículo, tanto que chegaria a entrar com seu quinhão para os sucessos que iriam dar uma glória efêmera — "e ao mesmo tempo cobrir de ridículo", ajunta Vernon Lee — à bela Corilla Olimpica, autorizando-a, nos termos mais lisonjeiros, a ler os livros proibidos pela Santa

10. *Adunanza tenuta in Campidoglio dagli Arcadi ad onore della Santità di Nostro Signore Clemente XIV, Pontefice Massimo e di Sua Maestà Fedelissima Giuseppe I, Re di Portogalli*, etc. etc. In Roma, M DCC LXXXI. Per il Casaletti. Con Licenza de'Superiori.

Inquisição. Por outro lado, D. José, da estirpe de Arete, bem poderia ser o herdeiro de algumas das virtudes, e entre elas — quem sabe? — da nímia liberalidade de seu augusto pai, que os árcades já se tinham habituado a celebrar tantas vezes, em verso e prosa. Nada mais natural, pois, do que se unirem, no mesmo preito, o novo pontífice e o sucessor do "lume dos príncipes", um e outro dignos representantes da Era das Luzes.

Não foi, porém, a solenidade particular desses motivos o que levou os árcades a efetuarem essa reunião na gloriosa colina, senão o rigor da estação. Como o frio não permitisse sua realização no Parrásio — "nosso boscarejo teatro, que alça a fronte ainda hoje à glória do Imortal Arete, Vosso Grande Genitor" — tinham sido eles cortesmente acolhidos no Capitólio. É ao menos o que, em longa introdução ao opúsculo, trata de explicar Onofrio Alfani, como a pedir desculpas a D. José pela escolha de um local sem dúvida mais imponente, mas não tão grato aos ternos corações arcádicos do que o "boscareccio Teatro" do Janículo, monumento perpétuo à benemerência de seu antecessor.

Os poemas compilados no volume são, todos eles, do mesmo gosto das composições incluídas nas outras poliantéias impressas pela academia. E todos, ou quase, vêm assinados por "abades" e outras personagens certamente ilustres, mas que o tempo já sepultou na mais completa obscuridade. Uma única exceção, no caso, fornece-a Niccoló Jommelli, na Arcádia Anfione Eteoclide, o qual, tendo regressado pouco antes a Roma, depois de exercer durante 15 anos, em Ludwigsburg, as funções de mestre de capela do duque de Würtemberg, contribui não com uma composição musical, como seria lícito esperar, mas com uma ode anacreôntica. Na sua maioria, os encômios que essas composições dedicam a Clemente XIV e a D. José são acompanhados de votos sinceros para que os pastores da Arcádia possam merecer de Sua Majestade Fidelíssima a mesma atenção que lhes testemunhara o sublime Arete.

*
* *

É curioso notar que o zelo mostrado por D. João V pelo bom êxito de movimentos inovadores surgidos no estrangeiro — e a academia dos árcades não deixava de estar nesse caso, na Itália de 1726, o ano da doação do Parrásio — não tivesse correspondência exata em seu país e em seu reinado. Não pareceria excessivo dizer-se mesmo daquele zelo que é explicável antes pelo afã de ver mag-

nificada sua obra além das fronteiras lusitanas, do que por um sincero empenho reformador. Apesar dos seus títulos de amigo das ciências e das letras, de sua assiduidade às sessões acadêmicas celebradas nos Teatinos e apesar, também, das suas predileções italianas que, na música, ao menos, e no cantochão, puderam dar origem à escola do convento dos arrábidos de Santa Clara, é significativo que a Arcádia Ulissiponense só viria a nascer quase seis anos depois de sua morte e quase 60 anos após o modelo romano. E é também durante o reinado seguinte, de D. José, que ocorrerá a verdadeira transformação intelectual do país, provocada, em grande parte, pela obra do "árcade" Verney.

É claro que a rebelião contra as tradições intelectuais provindas do século anterior e sobretudo da vizinha Espanha, tradições aquelas que ainda eram bem vivas no país ao seu tempo, não precisariam esperar tanto para começar a manifestar-se. A *Fênix Renascida*, coletânea de versos que pretende, e raramente o consegue, refletir novas tendências, principia a surgir já em 1718. A verdade, porém, é que essas mesmas tendências se desenvolveram sem o insistente bafejo oficial que bastaria então para animá-las e disseminá-las. Dos círculos dominantes, pode-se dizer que representavam de preferência forças conservadoras e geralmente adversas, quando muito indiferentes a qualquer mudança. E se alguns talentos individuais puderam espelhar de algum modo essas mudanças, quebrando aquele "equilíbrio da imobilidade" que, para um crítico português dos nossos dias, define o ambiente espiritual de sua pátria na primeira metade do século XVIII, isto é, precisamente no reinado de D. João V, deveram-no antes ao contacto esporádico de certas expressões da cultura estrangeira do que a algum estímulo poderoso formado no interior do país.

E entre esses casos isolados, no domínio das letras e sobretudo da poesia, é característico que o Arcadismo italiano tenha podido conquistar adeptos nem sempre pressurosos em publicar essa filiação. Uma espécie de afinidade eletiva inconsciente, mais do que uma escolha muito deliberada, parece mesmo ter presidido, nesses casos, à aceitação do modelo. Ela já é bem sensível, por exemplo, na obra teatral de Antônio José da Silva, o judeu natural do Rio de Janeiro, que, condenado pelo Santo Ofício, seria finalmente executado em 1739. O estranho é que o próprio Antônio José julgava, talvez honestamente, reagir em nome do espírito nacional

contra os estrangeirados, que é como chamavam muitas vezes aos inovadores, e em particular contra a popularidade crescente da ópera italiana. E tal presunção tem sido constantemente aprovada pelos críticos e historiadores, que, na obra do "Judeu", tentam discernir supostos traços do sentimento lusitano e, mais ainda, de uma sensibilidade genuinamente brasileira.

Um desses críticos, admitindo, embora, que o conhecimento das óperas italianas, cantadas nos paços de D. João V, possa ter desempenhado um papel apreciável na formação de Antônio José, pensa que o elemento essencial na inspiração das suas criações dramáticas é sem dúvida a lembrança das modinhas que ouvira durante a infância, no Brasil. A modinha, acrescenta ainda Teófilo Braga, é fruto autêntico do gênio português, e só na medida em que foi sendo obliterado entre as classes mais elevadas é que se tornou privativa dos costumes populares. "No princípio do século XVII", escreve textualmente, "as cantatas e serenatas italianas corromperam a originalidade da modinha; deu-se o mesmo fato que já demonstramos com o romanceiro popular; assim como nas ilhas dos Açores se conservou pura a tradição épica dos colonizadores, quando já em Portugal se extinguiam os cantares cavalheirescos, também no Brasil se conservou a modinha, levada para ali por negociantes e colonos, e do Brasil a trouxe, na sua inteireza primitiva, Antônio José da Silva, que abandonara a pátria aos oito anos de idade e achava nessas cançonetas uma recordação da infância"[11].

Em todas essas explicações sente-se, em realidade, bem mais o resultado de um pressuposto teórico do que o produto de uma consideração atenta aos fatos. Em conformidade com a atitude positivista, que o autor, mal ou bem, representava, e contra as velhas teses românticas, não mais unilaterais do que aquela atitude, acerca do "povo-autor", do povo criador *ex-nihilo*, elas parecem sugerir-nos que a poesia popular, onde quer que se tenha conservado sem jaça, compõe-se apenas de restos e ressonâncias de velhas tradições doutas, que as "classes elevadas" tenderam a esquecer com o tempo e por efeito de influxos externos.

Contudo, esta presunção é só aparente, pois que se recorre, no texto citado, à concepção bastante vaga e indefinível de um "gênio

---

11. Theophilo Braga, *Historia do Theatro Portuguez — Século XVII* (Porto, 1871), p. 152.

português'' que seria o responsável principal pelas criações. As expressões poéticas desse misterioso ''gênio'' são idealmente imóveis e, salvo em condições privilegiadas de segregação, como as que se teriam verificado, de algum modo, no Brasil ou nos Açores, não podem transformar-se, embora estejam sujeitas a *corromper-se* ao contato com as formas eruditas, cortesãs e cosmopolitas. E, assim, somos reconduzidos, de qualquer modo, à velha posição romântica e herderiana que se supunha superada.

O crítico não chega a apresentar exemplos que nos autorizem a verificar a suposta *originalidade* daquelas criações populares — e como poderia fazê-lo, se a poesia do povo é, a rigor, uma expressão espontânea, oral ou vocal, de que os antigos cancioneiros só nos podem fornecer elaborações eruditas ou contaminadas pela intrusão e influência de formas doutas? —, e nem sequer a avaliar o grau da *corrupção* que teriam padecido. Essa falta, porém, é de certa forma compensada, graças a outro crítico e historiador, que partilhou, ao menos neste caso, das suas mesmas idéias e chegou a exprimi-las com algumas das suas mesmas palavras.

Referindo-se à obra de Antônio José da Silva, escreve, com efeito, Sílvio Romero: ''Pelo lirismo é que foi um herdeiro de Gil Vicente e de Camões. Essas notas estavam mudas em Portugal, foi preciso que um brasileiro as despertasse de novo, levando-as daqui, como uma recordação de infância, como uma herança de família''. As notas líricas a que se alude aqui, ou seja, a presença de ''longes de vaga melancolia, mesmo no meio das mais ruidosas cenas das farsas'' tinha suas nascentes no ''lirismo naturalista, popular''. ''Se o poeta tivesse vivido no Brasil, onde o teatro era nulo, onde não teria tomado o seu talento essa direção um pouco forçada'', acrescenta Romero, ''haveria sido um dos nossos maiores liristas do século XVIII e um dos mais nacionais dos nossos poetas''. Admite que, por desgraça, são poucas as amostras daquele lirismo na obra do Judeu. É mister confessar, porém, que as amostras apresentadas nada nos lembram mais vivamente do que certas ''*canzone alla villana*'', que Antônio José bem poderia ter ouvido nas óperas italianas. Quando muito fariam pensar, pelo sentimento expresso, a fraseologia, a cadência, que nada têm de semelhante nas peças lusitanas conservadas através dos cancioneiros, em traduções de Chiabrera ou do Rolli, tentadas por algum engenho ainda bisonho. O caso, por exemplo, desta estrofe:

Sem remédio a teus rigores
Impaciente, louco, amante
Delirante
De ti aos céus me hei-de queixar.
A minh'alma vaga, errante,
Não te assustes quando a vires,
Que por mais que te retires,
Te há-de sempre acompanhar.

E são, no entanto, tais amostras que arrancam do historiador este comentário: "Por aí é que o poeta é um dos nossos, um brasileiro"[12].

E embora Antônio José, que também escreveu narrativas no estilo das novelas picarescas, não desdenhe ainda completamente o espanholismo e o gosto seiscentista, a ponto de apresentar-nos coplas em ecos e até em ecos duplos, como ocorre, por exemplo num canto de Filena, da segunda parte da *Esopaida*, são as novidades italianas o que em regra o impressiona quando se dedica a metrificar os penares e devaneios das personagens. Aqueles fragmentos poéticos insertos em suas óperas e a que ele próprio denominou "árias" e "minuetos" têm a mesma função das árias e arietas nos dramas de Metastasio, e filiam-se muito menos claramente ao velho lirismo luso-brasileiro do que à inspiração metastasiana e arcádica.

Já no seu Dom Quixote, representado primeiramente em 1733, é nem mais nem menos o diletantismo amoroso característico das peças do "cantor cesáreo", o que se exprime neste minueto entoado por um cavaleiro andante:

Sem ter melhora
Meu peito ardente
A chama sente
Do Deus rapaz

Que amor parece
Ninguém duvida,
Porque a ferida
Bem clara está.

Suspende a flecha
Deus fementido
Ouve o gemido
Que o pranto faz.

12. Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*, II (Rio de Janeiro, 1943), p. 60.

Esse simples recurso a estâncias inteiras de versos de quatro sílabas, o final, terminado invariavelmente em aguda, constituiria por si só uma inovação sem precedentes no antigo lirismo lusitano, inclusive o do século XVI, tão impregnado já de influxos italianos, e reporta-nos de modo inevitável a um Metastasio ou a um Rolli. Ao último sobretudo, que escrevera cançonetas deste teor:

Si ride Amore
D'un cor sanato
Ch'è ritornato
In libertà

Sa che allo sguardo
D'altro bel volto,
Ne'lacci avvolto
Ancor sarà.

Algumas vezes, recorrendo ao mesmo metro, o Judeu ultrapassa os limites da quadra, sem deixar, contudo, de terminar as estrofes em aguda, segundo o modelo setecentista italiano, como se vê nesta ária cantada por Terpsícore na mesma ópera:

Pois vence Apolo
O monstro altivo,
Repita Eolo
Já sucessivo
Que brilha vivo
Sem resplendor.

E assim as flores
Lhe dêem grinaldas
De várias cores
Já consagradas
A seu valor.

E mesmo onde abandona a versificação brevilínea, o fluminense parece depender diretamente das árias e cançonetas arcádicas. Falando ao personagem central da *Esopaida*, Geringonça exprime-se, em dado momento, quase no tom da *Libertà* de Metastasio:

Vou-me embora, Esopo ingrato,
Já te deixo, pois não quero
Teus repúdios aturar.

Tu desprezas o meu trato
Sem olhar que te venero?
Pois amor me há de vingar.

Diante de tais exemplos, ninguém se admirará quando um historiador italiano da literatura portuguesa assim se manifesta acerca de Antônio José da Silva: "O intento anti-italiano é evidente na paródia e nas críticas à nossa ópera. De fato, porém, a reação permanece na superfície e o autor acaba inserindo, em seus trabalhos, de propósito ou inconscientemente, minuetos, árias e outras características de nosso teatro, do qual era espectador assíduo"[13]. O mesmo historiador destaca, pela sua maior originalidade, entre as peças do Judeu, a *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha* e as *Guerras do Alecrim e Mangerona*. Note-se, no entanto, que justamente à primeira dessas peças é que tomei, quase ao acaso, alguns dos fragmentos acima reproduzidos, de filiação italiana incontestável.

A dependência, confessada ou não, dos novos modelos italianos, não se faz sentir, aliás, somente na reação pretensamente nacionalista de Antônio José e de suas "óperas". Se o fluminense se deixou impressionar, talvez, pela *Libertà* metastasiana, é significativo que o prestígio rapidamente alcançado, em toda parte, por essa cançoneta, encontrou em Portugal quem o endossasse na pessoa de Alexandre de Gusmão, o ministro brasileiro de D. João V, que chegaria a traduzi-la. Diversamente do que fariam dois outros poetas, igualmente brasileiros — José Basílio da Gama, que também a traduziu e Cláudio Manuel da Costa, que a parodiou —, Gusmão — se efetivamente é sua a tradução — não seguiu o original no recurso, então desusado em português, a quadras geminadas, com o último verso terminando, em ambos os casos, em aguda. Preferiu, adotando as formas mais acordes com a tradição lusitana, destacar tanto quanto possível as estâncias, que passam a constituir, cada qual, uma unidade tanto quanto possível independente, embora continuem a associar-se pela rima os versos finais:

13. Giuseppe Carlo Rossi, *Stòria della Letteratura Portoghese* (Florença, 1953), p. 179.

Bem hajam os teus enganos,
Já suspiro sossegado,
Já o céu a um desgraçado
Compassivo se mostrou.

As cadeias, que a prendiam
Sacudiu minha alma fora,
Eu não sonho, Nize, agora,
Não sonho, que livre estou, etc.[14]

E não ficou nisso a adesão do santista ao gosto arcádico, representado pela cançoneta metastasiana. Em um dos poucos poemas seus que hoje nos restam, dirige-se ele à Pastora "mais cruel e desumana" neste tom, que faz pensar em Gonzaga ou Garção:

Por ti tão esquecido ando de tudo,
Que o gado no redil deixei faminto;
O sol me fere a prumo e não o sinto;
A ovelha está a chamar e não lh'acudo.

Lá vai o tempo já que em baile e canto
Eu era no lugar o mais famoso;
Agora, sempre aflito e pesaroso,
Só o que eu sei é desfazer-me em pranto.

Há pouco que encontrei alguns pastores
Que iam comigo ao monte após o gado,
Que não me conheceram de mudado.
Que tal me têm parado teus rigores!

E são algumas liras de Gonzaga, principalmente, que nos lembram aqueles outros versos atribuídos a Gusmão, onde, falando à sua musa, a que, por sinal, também chamou Marília, busca mostrar-lhe como a natureza é, toda ela, uma escola de amor. À fera,

14. O texto integral da tradução da *Libertà* foi impresso, aparentemente pela primeira vez, no nº 1 (Julho de 1813), pp. 42-6, da revista *O Patriota*, do Rio de Janeiro. Os demais fragmentos de Alexandre de Gusmão, a seguir reproduzidos, encontram-se respectivamente no volume intitulado *Coleção de Vários Escritos Inéditos, Políticos e Literários de Alexandre de Gusmão* (Porto, 1841), p. 246 e em J. M. P. da Silva, *Parnaso Brasileiro*, I (Rio de Janeiro, 1843), pp. 112-6. Cf. também Sergio Buarque de Holanda, *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, I (Rio de Janeiro, 1953), que reúne todas as produções poéticas de Gusmão até agora conhecidas.

mesmo a mais fera, entre os rochedos, e às aves, entre os copados ramos, não é estranha a paixão amorosa. O que fazem as ternas pombas, em que tão bem se pinta o amor, ora beijando-se, ora catando-se, ora entregues ao seu desejo ardente? Vê, diz,

Vê que nos ternos brincos destas aves
  Te deu, Marília bela,
De amoroso prazer lições suaves.

Dirceu não deixará igualmente de invocar, numa das suas liras, o exemplo das castas pombas:

E rulam, Marília, em vão?
Não se afagam co'os biquinhos,
E a provas de mais ternura
Não os arrasta a paixão?

E ainda o dos peixes no mar, o das feras, nas brenhas, o das deusas no céu, da própria Diana, que se abrasou por Endimião:

Todos amam: só Marília
desta lei da Natureza
queria ter isenção?

Pouco importa se um mesmo modelo antigo inspirou, neste caso, os dois poetas. Recorrendo, muito embora, à velha imagem, ambos falam uma linguagem moderna e largamente inteligível para os homens de seu tempo. O aceno à lei *natural*, à lição da *Natureza*, com maiúscula, não é válido, agora, como simples e caprichoso convite erótico, mas corresponde, em verdade, a uma atmosfera dominante através de todo o século XVIII, que impregna suas manifestações mais diversas e mesmo antitéticas, desde a plácida poesia e a poética dos "pastores" da Arcádia rediviva, até à Declaração dos Direitos do Homem — "o objeto de toda sociedade política é a preservação dos direitos *naturais* e imprescritíveis do homem" — ou ainda, ao lado oposto do Oceano, a da Independência dos Estados Unidos: "assumir entre as potências da terra o lugar distinto e o posto de igualdade que lhe é atribuído pelas leis da *Natureza* e do *Deus da Natureza*" ("the separate and equal station to which the laws of Nature and of Natures's God entitle them").

Inútil, por conseguinte, querer explicar o gosto do natural, da naturalidade, que em dado momento e com singular poder de contágio, se apodera de alguns letrados, como simples fruto da usura a que se viram enfim condenados os paroxismos e as complicações seiscentistas, pois bem sabemos que o "bom gosto" dos "pastores" nem sempre desdenhava, apenas dava novas vestes a muitos dos artifícios que combatia nos antecessores. E nem, no caso particular dos árcades portugueses e brasileiros, se podem explicar as mesmas tendências unicamente por uma reação patriótica e nacional contra o espanholismo, que muitos, de boa ou má fé, julgavam inseparáveis daqueles artifícios, já que os castelhanos não foram menos pressurosos do que seus vizinhos, ao contrário, na adesão aos novos rumos: a publicação da *Poética* de Luzán, em que se codificam os gostos arcádicos e neoclássicos, precede de 20 anos, ou quase, a instalação da Arcádia Ulissiponense.

Isso não significa, certamente, que aquelas explicações parciais sejam de todo desprezíveis. O que importa é fundi-las no quadro ideológico mais amplo em que se inserem. É claro que, independentemente desse quadro, os caprichos líricos dos árcades, comparados às engenhosas ou imponentes construções seiscentistas, denunciavam, em sua maior modéstia, uma posição bem mais consentânea com as palavras e as emoções de todos os dias, e já por esse aspecto eram de molde a assegurar-se o aplauso de largas platéias. Uma época e uma sociedade, que, extasiando-se em face de certo heroísmo declamatório e decorativo, heroísmo de tragédia clássica ou de ópera, eram, apesar disso, intimamente estranhas ao heróico e ao trágico, só podiam lisonjear-se com o espetáculo daquelas paixões e com a música daquelas palavras, que não eram senão as suas mesmas palavras e paixões, apenas transpostas para o plano superior da arte e do "bom gosto".

* * *

O vocabulário do lirismo erótico deveu, naturalmente, acomodar-se logo às novas circunstâncias, desenvolvendo ou generalizando toda uma terminologia adequada. À tópica setecentista e rococó pertencem, por exemplo, expressões tais como *tirano* ou *fero*, referidas aos rigores da amada; e é pela mesma época, aparentemente, que se tornam constantes as lamentações contra os caprichos da mulher *ingrata*. Em tudo isso discernem-se, mesmo na poesia de língua portuguesa, ecos da linguagem dos heróis de melodramas

metastasianos, que não cessam de aludir ao *tirano amor* e ao amante *ingrato*, como sucede, entre tantos outros, com o Cherinto do *Demofoonte*, que exclama, numa arieta bem típica:

T'intendo *ingrata*!
Vuoi ch'io mi uccida,
Sarai contenta,
M'ucciderò.*

Mas a vassalagem amorosa que pretendem traduzir tais expressões, é evidente que há de ser tomada com seu grão de sal; assim como aquela liberdade celebrada na cançoneta, já acima referida, do Metastasio não passa de um artifício de que se serve o amante para fazer jus aos amenos grilhões que irá reclamar depois com a *Palinodìa*. O

Al fin respiro, o Nice...,

da primeira, bem longe de constituir um desfecho final, é tão-somente o prelúdio para o

Placa gli sdegni tuoi,
Perdona...**

As apóstrofes, as lamentações, as recriminações sem apelo, tão abundantes no teatro barroco ou rococó, podem valer, aqui, por uma simples petição de ternura com a expectativa de correspondência. Numa arte delicada, picante, nervosa, cheia de subentendidos, mesmo a *belle dame sans merci* acabará renunciando, por sua vez, à condição de deidade impassível e implacável imaginada pelo platonismo petrarquista da lírica do Renascimento. Nas recusas da amada tirana, entra constantemente certa dose de malícia, que faz um pouco de seu frágil encanto, já que não parece impossível vencê-las. A astúcia feminina sugere ao poeta alusões complacentes, como na cantata de Lemene:

---

*. O trecho que vai das últimas linhas do parágrafo, principiado pelas palavras "Em tudo isso discernem-se" até aqui, tem, nos originais, alguns riscos, de lápis, de cima para baixo. Noutros trechos, mais adiante, há, ou tais riscos ou uma linha sinuosa. (A. C.)

**. O parágrafo contendo a citação dos versos está riscado. (A. C.)

La bella Sirenetta
che l'alma mi rapì
é furbetta, furbetta,
ma mi piace così.

Não faltará até quem ouse celebrar, à maneira do abade Frugoni, a infidelidade: *la beata infedeltà*. E para o poeta cesáreo, o mar, que ora beija as areias, ora semeia o pânico e o terror, muda apenas com o vento, mostrando aos homens, sujeitos ao oscilar da sorte vária, como a própria inconstância pode converter-se em virtude. "Constância", diz, "é muitas vezes o trocar de idéias".

A nova atitude pode chegar a afetar mesmo os atributos ideais da beleza feminina. Para a poética renascentista, sobretudo, os cabelos louros e os olhos azuis pareciam exprimir, quase invariavelmente, a exigente espiritualidade que requer o próprio decoro da grande arte. Pode variar ocasionalmente um desses dois atributos, como sucede com o Ariosto, por exemplo, que pinta suas heroínas (Angélica ou Alcina encantada), com loura coma e olhos negros de carvão. São esses, porém, casos individuais que não alteram o padrão mais constante. À beldade de olhos e cabelos pretos e tez morena parece associar-se, por outro lado, uma sedução traiçoeira, às vezes demoníaca, o que tende a excluí-la do céu da poesia. Mesmo na Itália e no Setecentos, ainda vemos persistir esse ponto de vista generalizado. Rolli, numa das suas cançonetas, fala nos olhos "astutos quanto belos" de sua *brunettina*, e é ainda o abade Frugoni da "beata infedeltà" quem exclama: "La bruna è senza fè".

Seria ilusório, porém, ir procurar nos quinhentistas ou em Petrarca as fontes dessa parcialidade pelo tipo louro, que nasce, de fato, com o paganismo greco-romano e dele se espraia em toda a Europa cristã: Ulisses, o solerte Ulisses, é, entre os heróis homéricos, o único a apresentar-se expressamente com cabelos negros e face trigueira.

A esse respeito não cabe dizer que a própria península ibérica, Portugal inclusive, representasse uma exceção. Não concordo muito com o sr. Gilberto Freyre onde nos apresenta como uma constante do lirismo lusitano e brasileiro a preferência dada à mulher morena em detrimento da loura. As "virgens pálidas" e as "louras donzelas", escreve o ilustre historiador e sociólogo, "surgem num ou noutro soneto, numa ou noutra modinha do século XVI ou XIX.

Mas sem o relevo das outras". Ou seja, sem o relevo da mulata, da cabocla, da morena celebradas "pela beleza dos seus olhos, pela alvura de seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelecos".

Esse relevo estaria relacionado, a seu ver, com o longo contato dos sarracenos, que deixara idealizada, entre lusitanos, o tipo da "moura encantada", com sua tez morena, seus olhos pretos, envolta em misticismo sexual, de que os colonizadores viriam encontrar uma réplica exata entre as índias nuas e de cabelos soltos do Brasil.

Em apoio dessa observação, lembra o autor que já um estudioso norte-americano salientara a circunstância dos povoadores do Brasil terem, antes de seu domínio sobre homens de cor, experimentado, por sua vez, o domínio de um povo de pele escura, dos mouros, superior aos hispano-godos em organização e técnica. Nessas condições, notara ainda Roy Nash, seria considerado uma verdadeira honra para o branco, casar-se ou unir-se de qualquer modo com um indivíduo da classe dirigente, homem ou mulher de pele trigueira. À figura da "moura encantada" se opôs a da "moura torta", mas as origens desta crença são relacionadas por Gilberto Freyre ao despeito da mulher loura e também ao ódio religioso dos cristãos vindos do Norte contra os infiéis. E a esse mesmo ódio tenta ele relacionar a idealização, em toda a Europa, "mais tarde", do tipo louro e a identificação do moreno com os anjos maus, os decaídos, os traidores[15].

Semelhante hipótese, para ser bem fundada, requereria um atento exame dos textos medievais e, no que se refere à lírica amorosa, dos antigos cancioneiros peninsulares. Nestes, porém, nada existe que possa sugerir uma insistente inclinação pelo tipo moreno, de parte de portugueses e ibéricos em geral. A verdade é que os primitivos cantares de amor portugueses e galegos só por exceção aludem a traços físicos da mulher celebrada. Quase sempre limitam-se a dizer dela, numa só palavra, que é *fremosa* ou de *bom parecer*[16]. E se a dama for, porventura, de raça de mouro, nada indica que esse fato, o fato de trazer nas veias sangue dos antigos dominadores da península, tenha alguma coisa a ver com a sedução que

---

15. Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, 5ª edição, I (Rio de Janeiro, 1946), pp. 93-5, 167-70. (Riscado desde "Em apoio" até aqui. A. C.)

16. Pierre Le Gentil, *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise a la Fin du Moyen Âge*, I (Rennes, 1949), p. 105.

chegaria a exercer, pois que, na generalidade dos casos, ela pertence a uma condição social inferior e não mais elevada do que a de seu amante. Já encontramos, então, poetas que se fizeram escravos de escravas.

> Catyvo sam de catyva...,

exclamou, com efeito, um deles, o João de Menezes do *Cancioneiro* de Garcia de Resende, bem antes de Luís de Camões, que, este, também foi cativo. Mas onde celebra sua Bárbara é nos versos mais ligeiros e de medida antiga. Quando fala em voz | ? | prefere falar na "alva Dinamene".

E bem pode acontecer, nesses amores heterodoxos, que o trovador, dócil demais aos padrões estéticos consagrados, exalte na mulher sarracena, não, como se poderia esperar, a cor trigueira, mas, ao contrário, uma tez de imaculada brancura. É o que sucede a Villasandino, por exemplo, que só vê na sua moura os alvos peitos de cristal, de alabastro *muy broñido*.

Mais tarde, quando se aprimorar ainda mais o ideal clássico, não precisarão essas agarenas, para se fazerem queridas, tingir os cabelos à maneira das damas romanas do tempo de Ovídio, que os queriam dourados como os das suas escravas — estas muitas vezes louras e vindas do Norte —, a ponto de uma delas ter merecido a censura do poeta: "agora", dizia-lhe, "agora a Germânia manda-te as cabeleiras de seus filhos, nossos escravos" —

> Nunc tibi captivos mittet Germania crines...*

Não precisarão chegar a tanto as mouras, porque os seus próprios amantes se incumbirão de dourar-lhes os cabelos em prosa e verso. Na *Diana* do português Jorge de Montemor, a bela Xarifa não é menos loura e clara do que as sarracenas do Tasso na *Gerusalemme*:

> Se hebras de oro son vuestros cabellos
> a cuya sombra están los claros ojos,
> dos soles cuyo cielo es vuestra frente...

Embora não se deva dizer de tamanha parcialidade que fosse então exclusivista, pois sabemos que o fascínio dos olhos e cabelos

*. Verso riscado com uma linha sinuosa. (A. C.)

negros sempre teve seus devotos na poesia, mormente na poesia semijocosa ou de timbre menor — Ronsard saudando os olhos escuros de Cassandra e, em Maria, a "petite brunette"; os velhos cançonetistas italianos celebrando a *beltà bruna* de sua gente, às vezes ainda com alguma ponta de escrúpulo (como numa *vilanella* citada por Calcaterra, onde a jovem camponesa exclama conformada: "Poi che bruna io sono, non voglio disperare"), e um Chiabrera queixando-se da sua linda inimiga, de cabelos "non biondetti, ma brunetti"; os *romances* e *seguidillas* de Espanha, enaltecendo, com uma espécie de orgulho patriótico, as graças da moura ou da morena —, é, sem dúvida, o Setecentos, em particular o Arcadismo setecentesco, que torna possível o prestígio, moderno na poesia, mesmo na poesia luso-brasileira, da mulher morena. Por esse e muitos outros aspectos, teve a virtude de valorizar inclinações e sentimentos que em outros tempos pareceriam humanos, espontâneos, "naturais" em demasia, para poderem aspirar, no mundo da arte, a um lugar honroso.

Com todos os seus patentes artifícios, a linguagem terna e madrigalesca da Arcádia deu, afinal, uma voz característica ao lirismo e, em verdade, não apenas ao lirismo luso-brasileiro. Não é por acaso se a nossa "modinha" principiou a ampliar seu círculo de apreciadores e imitadores, graças à famosa viola de Caldas Barbosa, o "árcade" Caldas Barbosa.

Em contraste com os rebuscamentos e as sábias dissimulações da arte barroca o Arcadismo ousara opor, desde os seus inícios e abertamente, uma expressão clara, acessível a toda gente e, na medida do possível, verdadeira, ainda que sua clareza pudesse degenerar, e degenerou, não raro, na facilidade, e sua verdade na vulgaridade. Às cintilações e requintes dos seus antecessores, respondeu com um discurso poético não muito diverso do discurso comum, o que explica largamente a boa acolhida que deu, em muitos casos, às composições em verso branco, livre dos artifícios e das constrições que imporia a rima*.

Era esse um dos seus modos — o mais eficaz — de prestar tributo ao "natural", à "naturalidade" que se tornou convertida, para ele, em sinônimo de "bom gosto". E, por mais que, entre muitos dos expoentes italianos da Arcádia, a poesia, a literatura francesas não desfrutassem de notável prestígio — um deles, Maffei,

*. Riscado de "Em contraste" até aqui. (A. C.)

chegara a sustentar que seus conterrâneos nada tinham a aprender dos irmãos transalpinos, "pois isso de poetar", dizia, "é mister nosso" — o "bom gosto" que professavam era claramente de raízes francesas.

Desde há muito se vem admitindo, inclusive e principalmente entre críticos italianos, o influxo dos ágeis ritmos do *couplet* de Ronsard e dos poetas franceses da segunda metade do século XVI sobre certos autores peninsulares do Seiscentos, como Chiabrera, os mesmos autores que costumam ser lembrados, aparentemente com razão, entre os antepassados diretos do Arcadismo. Contudo, investigações recentes têm levado antes a moderar do que a acentuar o significado daqueles influxos, e foi um pesquisador francês — Gabriel Maugain — quem, em supostos empréstimos ronsardianos a Chiabrera, pôde discernir, ao contrário, dívidas prováveis de Ronsard à pátria de Chiabrera. E trabalhos ainda mais recentes puderam fundamentar largamente essas suspeitas[17].

De qualquer modo, porém, a influência da França, da civilização, do pensamento, da língua e, enfim, do "bom gosto" franceses, tinha outras possíveis estradas de penetração, que já o próprio prestígio político da monarquia de Luís XIV bastava para abrir em todas as direções. Se é exato que, mesmo e sobretudo entre países latinos do sul, como a Itália ou a Espanha, aquela influência pôde às vezes suscitar movimentos de despeito e também fundos antagonismos, não é menos certo que os franceses, por seu lado, sabiam vingar-se de tais ressentimentos, menoscabando da linguagem floreada, alambicada ou altissonante de espanhóis e napolitanos. Boileau representou essa posição crítica onde, na sua *Arte Poética*, chegou a escrever:

> Evitons ces excès: laissons à l'Italie
> De tous ces faux brillans l'éclatante folie.

Essas críticas poderão mais do que quaisquer argumentos quando, entre os meridionais, o declínio invencível, o desgaste, a aridez, das formas herdadas do Seiscentismo principiarem a dar razão aos que antes costumavam ser tidos, desdenhosamente, por

---

17. Cf. Carlo Calcaterra, "La Melica Italiana dalla Seconda Metà del Cinquecento al Rolli e al Metastasio"; "Discussioni sul Ronsardismo Italiano", *Mùsica e Poesia* (Bolonha, 1951), pp. 92-212.

"afrancesados". Não parece, aliás, de todo indefensável a opinião dos que viam, no fundo dessas contendas entre franceses, de um lado, italianos e ibéricos, de outro, uma espécie de incompatibilidade, senão radical e inexpugnável, baseada, ao menos, em tradições renitentes. Em lugar da fácil exaltação, da emotividade constantemente à flor da pele, do gênio expansivo e pronto a excessos tinham os primeiros cuidado de cultivar um ideal de moderação, equilíbrio, bom senso, que deveria manifestar-se singularmente nas atividades do espírito e nas obras de arte, separando-os, sobretudo por esses lados, dos seus demais irmãos latinos.

Em alguns casos, casos extremos, é verdade, mas nem por isso menos sugestivos de uma tal separação, aquele ideal chegava mesmo a invadir domínios que ordinariamente lhe eram defesos, como o da religião, onde o puro raciocínio tende a capitular ante as emoções e os sentimentos. "Não quero a dor que se extravasa sobre os sentidos", escrevera certa vez o abade de Saint-Cyran a uma devota, e acrescentou: *Prenez garde aux larmes*! "Não quero", dizia-lhe ainda, "nem trejeitos, nem suspiros, nem gestos, mas um silêncio que faça cessar todo movimento." "É contra a humildade pretender fazer coisas extraordinárias. Nós não somos santos. Cumpre-nos permanecer modestamente na mediocridade e viver de maneira a que nada entre nós se afaste do comum"[18].

Por mais que essas lições de mediania e simplicidade pudessem contrastar com as tendências mais correntes entre povos amigos, em geral, do aparato, da ostentação, do colorido, do brilho exterior, era inevitável que eles acabassem cedendo ao prestígio universal que lhes comunicava a ascendência da cultura e da civilização francesas. Mesmo onde aquele ideal devesse encontrar resistências mais obstinadas, procurou-se chegar e chegou-se, com o tempo, a alguma forma de compromisso. E o espírito da Arcádia, que se irradiou de Roma sobre a Itália inteira e, fora da Itália, sobre os países ibéricos, representou precisamente um desses compromissos. Dele é lícito dizer que constituiu o primeiro veículo por onde a sobriedade e o equilíbrio do Classicismo francês, já aclimado de certo modo e reelaborado, em terras do sul, pôde melhor infiltrar-se entre povos que pareceriam ainda menos preparados do que os italianos para recebê-lo.

---

18. *Apud* Sainte-Beuve, *Port-Royal*, I (Paris, Bibl. de La Pléiade, 1952), pp. 368 s.

Metastasio, que, embora nunca se tenha ligado muito assiduamente aos "pastores do bosque Parrásio", representou melhor do que ninguém o gosto arcádico, confessa que sua talvez excessiva propensão "à ordem, à exatidão, ao sistema", o inclinaria, após muitas hesitações, a preferir ao Ariosto o criador de Goffredo[19]. E Baretti, na sua impiedosa *Frusta Letteraria*, chegará a dizer, em 1763, exprimindo certamente um sentimento generalizado, que nenhum dos "itálicos sequazes de Apolo", nem Dante, nem Petrarca, nem Boiardo, nem Ariosto, nem o Tasso, tiveram uma natureza mais lúcida do que o mesmo Metastasio, ou mais desembaraçada de nuvens, e ninguém mostrara um pensamento tão claro e tão preciso[20]. Ainda em nossos dias, um historiador da literatura pôde escrever, a seu respeito, que revelava a capacidade de conferir ao discurso uma medida e um peso verbal, que o levam a dispor as palavras em limpidíssima ordem[21].

Ora, essas virtudes de ordem, exatidão, sistema, lucidez, medida, tão em contraste com as contorções e os frenesis do Barroco, pareciam relacionar-se de modo verdadeiramente congenial, não apenas às criações literárias do Classicismo francês, mas também — e aqui voltamos ao problema, já aludido, da atmosfera ideológica onde foi suscitado o Arcadismo — ao pensamento francês derivado de Descartes, principalmente, e dos cartesianos.

Enaltecendo o poder de bem julgar, e com clareza, de separar o verdadeiro do falso, "que é propriamente o que chamamos o bom senso ou a razão, naturalmente igual em todos os homens", aquele pensamento opunha à força da tradição um mesmo e só princípio universalmente válido. As verdades da Fé, para se acharem ao alcance dos homens, podem, a rigor, prescindir da própria Revelação, pois assim como temos um conhecimento natural do Direito, que sobreviveu à queda dos nossos primeiros pais, também, dentro de nós, naquela razão igual em todos, em nossa alma imortal, criatura de Deus, se hão de encontrar os critérios justos para se chegar àquelas verdades supremas. Dentro de nós, e não tanto em qualquer autoridade externa, por venerável que seja. O conhecimento mesmo dos idiomas clássicos, que coloca ao nosso alcance

19. Carta a Domenico Diodati, 10. X. 1768, *in* Pietro Metastasio, *Tutte le Opere di...* (s.l., 1954), p. 667.

20. Giuseppe Baretti, *La Frusta Letteraria*, I (Bari, 1932), p. 60.

21. Francesco Flora, *Stòria della Letteratura Italiana*, III (s.l., 1953), p. 483.

a ciência e a experiência dos antigos, poderá tornar-se, por esse motivo, dispensável: o latim não nos há de fazer mais sábios do que a criada de Cícero. E como o juízo individual é suficiente, em suma, para distinguirmos a verdade do erro, de que servirão os livros dos antigos, que nos podem conduzir às extravagâncias dos paladinos de romances e a sonhar projetos acima das nossas forças?

Desse pensamento, o amor à ordem, à clareza, ao bom senso, a aversão ao tumulto, ao nebuloso, a todos os excessos, um cartesiano como Gian Vincenzo Gravina, que escreveu o tratado *Della Ragion Poetica*, bem poderia, por exemplo, ter inculcado no espírito do Metastasio, seu pupilo, ou nos de alguns dos primeiros árcades, seus discípulos, se a tais virtudes não tivessem eles sido atraídos, independentemente das lições de um filósofo, pela simples atmosfera espiritual da época, tão impregnada já dos seus influxos. Como aceitar, porém, do rígido cartesianismo, o ideal mecanicista e intelectualista, adverso, em si mesmo, a toda livre fantasia? Contra aquele racionalismo abstrato, inimigo da poesia e da eloqüência, erguera-se apaixonadamente Giambattista Vico, o qual, posto que filiado à Arcádia, não hesitaria em reconhecer os direitos do "engenho", das metáforas poéticas e do "conhecimento fantástico", e em repudiar a prepotência da fria razão. E não hesitaria, ainda, em volver-se contra o ideal "monástico" do sistema filosófico elaborado durante nove meses num *poële* solitário da Alemanha, que conduziria logicamente à negação de toda experiência do passado e, em suma, da convivência fecunda entre os homens.

Embora Vico representasse um caso de exceção, a verdade é que o monasticismo e o antitradicionalismo cartesianos não podem seduzir vivamente aos árcades, sempre dispostos a ir buscar nos mestres antigos o modo de falar com ornamento e doçura. Ao racionalismo ainda hão de prestar sua homenagem, na medida em que a composição da poesia lhes parece de fundo eminentemente intelectual. Apenas não deixam de aderir plenamente ao preceito horaciano do *poeta nascitur, non fit*, o qual, lisonjeando por um lado sua vaidade de autores, por outro é naturalmente caro a esses amigos da espontaneidade e da improvisação. Mas, a bem dizer, não se distanciam muito, neste último ponto, dos ideais implícitos no pensamento cartesiano, pois, já na primeira parte do *Discurso do Método*, está escrito que a poesia, assim como a eloqüência, é antes "dote do espírito do que fruto do estudo".

De uma tal opinião nunca se afastariam eles e mesmo, entre os árcades brasileiros, Silva Alvarenga — tão dócil, em certos pontos, às regras de Boileau — irá mostrar-se adepto da livre inspiração, em detrimento do infrutífero lavor artesanal:

Se a minha musa estéril não vem, sendo chamada,
Debalde é trabalhar, pois não virá forçada.

Na mesma epístola a José Basílio da Gama, onde assim se exprime, volta-se ainda o poeta contra "quem estuda o que diz", em vez de ceder aos movimentos da emoção vivida e sentida.

Justamente a partir de semelhante atitude pode chegar-se à verificação deste fato: o fundo de parentesco que persiste entre muitos aspectos heterogêneos, na aparência, ou mesmo antagônicos, do Setecentos, e dá ao conjunto uma certa unidade. Quando repele a autoridade, em favor de um método subjetivo, e convida os homens a ir buscar em si mesmos o critério praticamente exclusivo para o acesso à verdade e o abandono da superstição e do erro, o racionalismo já tende a abrir caminho, de algum modo, para o seu contrário. Aquela interiorização propugnada visa, sem dúvida, às faculdades intelectuais, mas não pode ser, também, a porta do irracional e da emotividade? O exemplo lembrado do nosso Silva Alvarenga parece, a esse respeito, significativo. A verdade, porém, é que, ainda aqui, o brasileiro não deixa de seguir fielmente, em todas as suas conseqüências, o legado do mestre francês, que logo ao início da *Arte Poética* falara na secreta influência dos astros, agindo sobre o temerário autor que haverá de escalar o cimo do Parnaso: sem tal favor, Apolo se mostrará surdo e Pégaso esquivo ao seu apelo. É ainda um simples eco do célebre *poeta nascitur*. Mas já no canto II nota-se como, para manifestar bem um sentimento, é mister tê-lo anteriormente experimentado:

... pour bien exprimer ces caprices heureux,
C'est peu d'être poète , il faut être amoureux.

E ainda, no canto III, retoma-se, com pouca diferença, a mesma idéia:

Il faut dans la douleur que vous abaissiez.
Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Não são invencíveis, pois, certos contrastes que o mesmo século XVIII nos apresenta desde cedo e já ao primeiro relance: a era da Razão é também, notoriamente, a das "almas sensíveis". "As lágrimas do fim do século", escreveu um historiador, "foram atribuídas à influência de Rousseau, erradamente, a meu ver. O fato é que Diderot derramou lágrimas antes de ter conhecido Rousseau, e continuaria a derramá-las depois de se indispor com ele"[22].

Nas lágrimas dos árcades, que também as verteram muitas vezes, é lícito supor que entrasse, em parte, uma simples e velha convenção poética. Mas que tal convenção tenha criado tão fundas raízes entre eles, e já agora despida dos paradoxos, agudezas, hipérboles, ou "crises", que quase invariavelmente a ornavam entre os seiscentistas, é fato, por si só, característico. Não obstante a frivolidade do mundo rococó, o despojamento a que, mal ou bem, se sujeitava agora a poesia, respondia, de certa forma, ao ideal de veracidade que o Arcadismo se propusera. Nos versos que suscitara, nem mesmo os suspiros de praxe soavam tão falso como, em geral, nos dos seus antecessores, sempre amigos de converter os olhos em fontes ou rios caudalosos, de acordo com a velha e obstinada imagem.

Tudo isso se verifica igualmente e, talvez, sobretudo, entre os nossos árcades, herdeiros, nesse ponto ao menos, da tradição lírica lusitana. Cláudio Manuel da Costa, que se confessa "uma alma terna, um peito sem dureza", já representa bem, e muito cedo, o tipo de sensibilidade que irá grassar largamente mais para os fins do século, prolongando-se depois no Romantismo.

Esta última palavra — romantismo — tem sido, aliás, generosamente gasta para explicar a inspiração dos nossos árcades e não apenas a do cantor de Nize. Um crítico eminente e dos mais notáveis conhecedores da chamada Escola Mineira, o sr. Rodrigues Lapa, fala mesmo na "peculiar sonoridade romântica" daquele verso famoso onde, no afeto sem limites que pretende votar à sua formosa Marília —

Eu tenho um coração maior que o mundo

—, Gonzaga acha, afinal, o remédio seguro contra a pérfida malícia dos homens e a apatia insondável dos deuses. Todavia esse com-

---

22. Carl L. Becker, *The Heavenly City of the Eighteenth-Century Philosophers* (New Haven, 1942), p. 41. (A citação está riscada. A. C.)

prazer-se no puro sentimento, ou aquela aspiração a um tipo de vida pacato e burguês, "anti-heróico", que era, segundo nota ainda o professor Lapa, a de Voltaire e a dos autores ingleses da época — mas já não fora também, literalmente, a do velho Horácio, um dos autores diletos do nosso Dirceu? —, ou sequer o naturalismo dos seus quadros poéticos, acham-se longe ainda, creio eu, de nos mostrar em Gonzaga ou qualquer dos seus companheiros algum pressentimento ou, muito menos, um "começo de realização" de ideais que ultrapassem sua época.

Pode-se falar no possível "romantismo" ou "pré-romantismo", na "modernidade" relativa dos nossos árcades, enquanto com isso se reconheça a importância dos inevitáveis nexos entre cada época e as que a precedem e sucedem; isto é, em outras palavras, querer situar cada época no processo histórico geral onde ela naturalmente se enlaça com as demais. Mas se, como foi dito no início deste capítulo, um tal reconhecimento serve para libertar-nos do velho hábito que consiste em fragmentar a história da humanidade em períodos radicalmente distintos e antagônicos, em proveito de um senso mais vivo da continuidade, cumpre não ir a um extremo tal, que venham a esbater-se por fim as características próprias das diferentes épocas e dissipar-se contrastes que se escondem sob afinidades aparentes e tantas vezes ilusórias.

Que o Arcadismo, em particular, oferece, com movimentos que se sucederam a ele, alguns traços semelhantes, parece inegável. Mas uma atenção maior nos leva, na maioria dos casos, a distinguir o que há de fictício nessas pretensas semelhanças. É certo que a tendência para a rejeição de qualquer autoridade exterior e da tradição, em favor das verdades que cada homem pode encontrar dentro de si, com o socorro de sua luz natural, acha-se à base do romantismo, impregnando-o tanto quanto impregna o clima espiritual onde nasceu e prosperou o ideal da Arcádia, que fora o do racionalismo setecentista. No entanto, nada mais diverso do que as funções atribuídas, num e noutro caso, a esse processo subjetivista.

Para o racionalismo, tal como se manifesta já no pórtico do primeiro dos grandes textos cartesianos, ele visa essencialmente a fazer-nos descobrir uma verdade universal através de nossa alma racional, isto é, da razão una e idêntica em todos: aquilo, em suma, que o século XVIII procurou abranger socorrendo-se da palavra mágica "Natureza". No desenvolvimento da primeira das

"regras para a direção dos espíritos" diz-se, com efeito, que "todas as ciências não são outra coisa senão a sabedoria humana, sempre una e sempre a mesma, por distintos que sejam os objetos a que se aplique, não recebendo maior mudança destes objetos do que a luz solar da variedade das coisas que ilumina...". A tal observação pode ainda somar-se esta outra, de que, sendo bastante o lume de nossa razão natural para alcançarmos a verdade, importa, no entanto, que nos desembaracemos, para bem aplicá-la, das opiniões recebidas, errôneas muitas vezes, ou viciosas.

É o que, em outras palavras, foi escrito, por sua vez, na primeira das *Meditações*, de que o filósofo, segundo consta, enviou uma cópia a Cristina da Suécia, a mesma rainha Cristina que irá aparecer, mais tarde, em Roma, ao centro dos colóquios iniciais da "Arcádia". Aludindo aos princípios duvidosos ou incertos que lhe tinham sido inculcados desde os primeiros anos de sua vida, passa ele, em seguida, a mostrar os esforços a que se vira levado para desfazer-se das opiniões recebidas, de modo a poder "estabelecer qualquer coisa de firme e constante nas ciências". E aqui tocamos nas origens do antitradicionalismo radical em que descansa o pensamento cartesiano. Àquele subjetivismo, quando não a este antitradicionalismo, o século XVIII se manterá em todos os momentos fiel, ainda quando, à crença na razão natural, devesse substituir o culto das emoções*.

Ora, é justamente contra essa noção, presente já nas teorias do Direito Natural, da identidade da natureza humana em todos os tempos, que o Romantismo dirigirá todas as suas baterias, mesmo quando não possa perseguir sempre conscientemente um tal propósito. À presunção dessa identidade tratará de opor o senso do particular, do individual, com o significado implícito na fórmula, cara a Goethe, do *individuum est ineffabile*. Desfazendo-se da crença numa razão estável e intemporal, que entre os iluministas poderia alçar-se, quando muito, até a crença na perfectibilidade, por conseguinte ao perfeccionismo, baseado, de qualquer maneira, no pressuposto de um paradigma ideal, que a mesma razão nos leva a atingir, desde que se tenha purificado da ignorância e das paixões, tende a erigir, em seu lugar, o senso da evolução. À preeminência absoluta dos princípios normativos fará suceder a do historicismo individualizador.

---

*. Riscado de "É o que" até aqui. (A. C.)

Ainda quando diferenças tão profundas pareçam dissimular-se às vezes sob pretensas afinidades, a verdade é que elas justificam amplamente a afirmação de que "o despertar desse senso da individualidade e da evolução na história constitui uma das maiores revoluções espirituais que o Ocidente já viveu"[23].*

No mundo dos árcades, o que nos chama a atenção constantemente é bem o oposto daquelas tendências individualizadoras que o Romantismo irá cultivar. E isso parece verdadeiro mesmo num caso como o do nosso Tomás Antônio Gonzaga, tantas vezes celebrado pelo timbre realista das suas descrições. No próprio retrato de Marília, é fácil observar-se como, ao contrário, o típico e o ideal prevalecem em todas as circunstâncias sobre o individual. Por isso mesmo, assumem escassa importância os elementos contingentes e sensíveis que serviriam para compor sua silhueta mortal. Esta não se confunde, necessariamente, com a imagem formada pelo poeta, onde entram elementos herdados da convenção ou da tradição lírica, que bem podem variar ao sabor das circunstâncias. Se numa lira, por exemplo, e exatamente a primeira da primeira parte, os cabelos da amada são "uns fios de ouro" e logo na seguinte, já

> ... de loura cor não são,
> Têm a cor da negra morte,

tudo conforme a momentâneos caprichos do cantor, que ora segue fielmente os padrões petrarquistas, ora imita, com a mesma docilidade, determinada passagem de Anacreonte, é que os traços exteriores de Marília não precisam corresponder aos de sua representação poética. E é muito provável que a contradição notada mais de uma vez pela crítica, já afeita a buscar na criação artística o individual e o episódico, deixasse indiferentes ou insensíveis os contemporâneos de Gonzaga.

Se, por outro lado, nas descrições feitas pelo mesmo Dirceu vamos deparar insistentemente com o zelo pelo dado concreto, zelo que não recua sequer ante o prosaico, não quer dizer que nesse

---

23. Friedrich Meinecke, *Vom geschichtlichen Sinn und von Sinn der Geschichte* (Stuttgart, 1951), p. 50. Ver também, sobre o mesmo assunto, do mesmo autor, *Aphorismen und Skizzen zur Geschichte* (Stuttgart, 1948), pp. 7-42, e também, principalmente, sua obra fundamental e já clássica: *Die Entstehung des Historismus*, 2 vols., Munique e Berlim, 1936.

*. Riscado de "Desfazendo-se" até aqui. (A. C.)

empenho realista ele tivesse ultrapassado as convenções estéticas tradicionais. A verdade é que uma das características do idílio rústico que sua poesia espelha, ainda mais nitidamente do que a de Cláudio Manuel da Costa, está justamente na presença do contraste entre a idealidade do quadro pastoril e minúcia exata, não raro grosseira. E essa característica, que faz parte de sua sedução, pertence ao gênero desde Teócrito e dos poetas alexandrinos. Não se poderá afirmar que o poeta se tenha emancipado da norma vigente com o recurso a essas notas realistas, que fazem parte, em verdade, da convenção e até da afetação bucólica.

A afetação bucólica é, por outro lado, inseparável da adesão a um ideal de vida eternamente válido. O que procuravam, quase por definição, os nossos "pastores", era restaurar na esfera da arte uma espécie de paraíso perdido, ainda quando não o pudessem restaurar nas formas de existência e convívio. A imagem daquele paraíso irá informar constantemente, para eles, certos padrões de beleza inteiriços e imperecíveis. Dessa maneira, vamos ter na arte, e singularmente na poesia, uma verdadeira réplica, nem mais nem menos, das velhas concepções jusnaturalistas, e não será por acaso que, antes de se celebrizar com as suas liras, Tomás Antônio Gonzaga chegou a compor um tratado de Direito Natural.

Mesmo quando esses autores tratam de ir buscar a inspiração dentro de si mesmos, só o fazem, em realidade, por se acharem plenamente convictos de que o senso das normas estéticas ideais, universais e imorredouras, cada um de nós o traz impresso na própria alma e de que essas normas podem ser captadas por meio de faculdades em tudo comparáveis àquele senso comum cartesiano, à razão "naturalmente idêntica em todos os homens".

De sorte que a livre inspiração e a espontaneidade que reclama um Silva Alvarenga, por exemplo, colocando-as acima do estudo e do esforço, não têm para ele, como não têm para os demais árcades o sentido e a missão que, com as mesmas palavras, irão ter depois entre os românticos. O que aspiram, antes de tudo, é à manifestação de valores universais e não à revelação de verdades particulares, únicas, inefáveis, que levassem a distinguir cada artista, não apenas dos seus confrades, mas também do comum dos mortais.

O poeta árcade não se interessa, de fato, na afirmação da "personalidade"; suas obras ele não as concebe como "originais", só válidas na medida em que dependam unicamente dele, em que se mostrem radicalmente distintas das obras alheias. Um autor

pode julgar-se nesse caso o mais conspícuo da sua tribo e disputar com outros autores o reconhecimento de sua superioridade, pois a luta e a emulação são de todos os tempos. A verdade é que nunca fervilharam mais vivamente do que no século XVIII as querelas entre poetas e as sátiras literárias. Apenas a superioridade que pretendiam ver reconhecida não deve resultar de atributos que sirvam para destacar o autor da lei geral, mas daqueles que lhe permitirão exprimir mais adequadamente a beleza eterna.

Os próprios vocábulos que o princípio do *individuum ineffabile* ajudará, mais tarde, a canonizar, ou são de todo inexistentes, ou não têm ainda o significado que o tempo lhes dará, sob o influxo desse princípio. Mesmo na Inglaterra, onde uma sensibilidade pré-romântica desde cedo se desenvolvera, o dicionário do dr. Johnson, que é de 1775, ainda não assinala a palavra "gênio" na sua acepção moderna. Era lícito falar-se em gênio tutelar, segundo a versão clássica, ou então em gênio das épocas, das instituições, dos povos, das linguagens, para designar, nesses casos, as características que pareciam melhor defini-los. Por último ainda se podiam indicar, com essa palavra, as capacidades e os talentos naturais de uma pessoa — "gênio" sinônimo de "engenho" —, e Voltaire chega a perguntar no seu dicionário filosófico, se não queria dizer o mesmo que "talento", isto é, a disposição que permite a alguém distinguir-se nas artes ou nas letras.

O certo é que, só com o *Sturm und Drang* e na Alemanha, principiam a dissociar-se e a opor-se, entre si, os dois conceitos, e ainda as palavras que lhes correspondem, antes de expandir-se essa distinção e esse contraste por outros países. Só então tende-se, cada vez mais, a associar aquela palavra à idéia de um misterioso poder de criação de que são dotadas certas personalidades fora do comum. Idéia que bem pode ter sido sugerida — como já houve quem o dissesse[24] — pelo texto francês das *Mil e Uma Noites*, então largamente difundido, onde Galland, devido à similitude fonética entre as duas expressões, escrevera "gênio" no lugar do nome árabe *Jinn*, dado a entidades misteriosas e sobrenaturais que povoam o livro.

---

24. Logan Pearsall Smith, *The English Language* (Londres, 1941), p. 238. Sobre a evolução do conceito de Gênio nas teorias estéticas da mesma época, cf. também Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, I. Die Sprache* (Berlim, 1923), pp. 82-7.

Ao mesmo tempo, vocábulos tais como "original" e "originalidade"; "temperamento", no sentido em que aparece, por exemplo, na expressão "temperamento artístico"; "personalidade", com a significação que adquire na fórmula "personalidade forte"; "entusiasmo", designando uma virtude ativa e positiva, não mais uma condição antes lastimável, própria de possessos e frenéticas, passam, entre inúmeras outras, a constar dos léxicos ou a receber, neles, pela primeira vez, o cunho que lhes imporá a mudança dos tempos e dos homens. Não há muito exagero em dizer-se que, entre ingleses, alemães e franceses, principalmente, uma nova linguagem, surgida de novas exigências espirituais, vai substituindo a antiga, e que essa revolução encontrará eco, mais cedo ou mais tarde, mesmo entre povos mais recalcitrantes nos usos tradicionais.

Em alguns desses povos, a resistência às inovações vocabulares mostra-se singularmente obstinada e é provável que, nesses casos, o purismo dos gramáticos represente simplesmente um anteparo natural do espírito conservador contra uma revolução que tende a afetar vivamente todos os aspectos da vida. A recusa em aquiescer a novas idéias reflete-se, então, nessa recusa em aceitar vocábulos novos que as exprimam ou significados que elas já contaminaram de algum modo e alteraram.

É característico, por exemplo, o fato de dicionários portugueses, ainda em fins do século passado, insistirem em dar para a palavra "personalidade" o significado, que ora já nos parece arcaico, de "increpação" ou "alusão injuriosa", deixando de registrar o que se tornou hoje mais corrente. Por que falar em "sentimento", perguntava-se, onde já temos, em nossa língua, "afeto" que diz a mesma coisa e melhor? O pecado parecia tanto mais grave quanto a palavra já existia no vernáculo, mas com acepções bem diversas da que se exprime na palavra "afeto", podendo significar, por exemplo, "sensação", "opinião", "ditame", "juízo" ou "parecer". Foi necessário longo tempo para que os gramáticos e lexicógrafos consentissem finalmente em admitir que "afeto" não corresponde a "sentimento", no significado ultimamente dado à palavra, assim como "patético" e "sensitivo" não traduzem absolutamente "sentimental", outra expressão que a onda romântica tinha trazido à tona.

Note-se que, censurada a princípio pelos franceses como anglicismo, essa palavra — "sentimental" — seria apodada depois de galicismo por brasileiros e portugueses. É exato que ao tempo,

ainda, da Nova Arcádia, usaram-na ocasionalmente Bocage e ainda José Agostinho de Macedo. Contudo, não deixaria de incluí-la outro árcade, Felinto Elísio, no rol dos seus detestados estrangeirismos, daqueles "mimos do falar luso-gálico", tão danosos à pureza de nosso idioma. De qualquer modo, é provável que não tenha ganho muitos adeptos, mesmo entre os amigos daqueles mimos; do contrário não se explica como, bem mais tarde, José Bonifácio a grafasse em itálico e de uma forma quase irreconhecível para os nossos ouvidos. Sua consagração oficial só se iniciará, aparentemente, depois de publicar-se a quarta edição do *Glossário das Palavras da Língua Francesa que por Descuido, Ignorância ou Necessidade se Têm Introduzido na Locução Portuguesa, com o Juízo Crítico das que São Adaptáveis a Ela*, obra do cardeal Saraiva, que agora se dispunha a apadrinhá-la. E é apenas por esse motivo que a acolheria, pela primeira vez, em sua sétima edição, de 1878, o dicionário de Morais, aduzindo expressamente, como justificação, os argumentos do ilustre prelado[25].

Por esse tempo, não apenas a melancolia romântica já tinha produzido estragos entre alguns dos nossos autores, daqueles mesmos estragos que 70 anos antes pudera observar Stendhal nos conterrâneos seus, vítimas, já então, do mesmo mal, mas aguçara em muitos a convicção de que, assim como tinha saído Minerva, já armada, da cabeça de Júpiter, também uma criação artística verdadeiramente digna desse nome haveria de nascer já pronta e intangível das entranhas de seu criador, e, ainda mais, haveria de ser produzida sem esforço ou estudo, sem maior socorro, afinal, do que o da pura e livre inspiração. A esse conceito da "personalidade", "espontaneidade", "originalidade", que, mais tarde, certo escritor condensará orgulhosamente em lema de gosto, aliás, um tanto barroco — "mau, mas meu" —, se reduziria ou se perverteria, em suma, aquele senso do individual que os românticos inauguraram.

---

25. No verbete correspondente da mesma edição lêem-se, com efeito, atribuídas ao cardeal Saraiva, as observações seguintes: "É palavra inovada em francês e do francês trazida para a nossa língua, mas havemos de confessar que é conveniente adotar-se, visto ter boa origem e derivação e não poder-se suprir em todos os casos por outra de igual expressão e valor: porque a palavra *sensitivo*, que parece corresponder-lhe, nem é de significação tão determinada, nem a pode traspassar bem em todas as circunstâncias".

Em contraste com os românticos, o que os árcades e, em geral, os setecentistas estimavam acima de tudo não eram as personalidades criadoras e filhas de si mesmas. Eram, sim, os espíritos mais aptos para preservar, desenvolvendo-a e apurando-a, a ordem convencional, legada pelos maiores. Era, em outras palavras, o "engenho" altamente dotado e não ainda o "gênio" incomparável e sobre-humano. Nessas condições, mal se poderia esperar que apresentassem alguma coisa de correspondente àquela atitude negativista que, em face do passado, das "opiniões recebidas", tinha adotado o pensamento racionalista.

O espetáculo da Natureza oferecia-lhes, aliás, o padrão exemplar e sem igual do Belo. A representação e mesmo a idealização da vida — é esse provavelmente o significado originário da célebre doutrina da "imitação" nas artes — fora, desde Aristóteles, a finalidade suprema da poesia. Quando, no século XVI, se descobriu novamente a *Poética* do estagirita, não tardaram seus intérpretes em dar toda a amplitude possível ao princípio aristotélico. Nada haveria de censurável num autor que se apropriasse de passagens de outro autor, já que este não poderia passar por genuíno criador e senhor das suas obras, tendo-as, por sua vez, copiado da Natureza.

Da imitação da vida passara-se assim, quase sem transição, à imitação consciente dos altos engenhos que souberam copiar e interpretar a vida. E esse uso, que se desenvolvera até ao abuso entre os seiscentistas, não será revogado pelos seus sucessores. Estes, os árcades especialmente, exigindo muito menos do "engenho" poético, que na era barroca tivera por fim a maravilha e a surpresa, só poderiam, ao contrário, dar-lhe crédito sem precedentes. Manteve-se, ao que parece, entre os outros autores da época, o velho hábito de guardarem em canhenhos especiais todos os trechos que os impressionassem à leitura dos grandes modelos clássicos e que lhes poderiam servir para ulterior elaboração, quando não os reproduziam glosados já e reelaborados. Da importância que assumiam esses repertórios ou *zibaldoni* para os escritores, já no século XVII, encontro um precioso depoimento no Marino, que, ao prefaciar sua *Sampogna*, confessa ter principiado a organizar os seus canhenhos desde que se sentiu votado às belas letras e à poesia. "Assim", prossegue, "fazem todos os homens de valor que escrevem, e quem assim não faz, nunca poderá, a meu ver, alcançar a excelência nos próprios escritos, pois nossa memória é fraca e falha, e

sem semelhante ajuda, raramente nos subministra perfeitamente as coisas já vistas, quando a oportunidade as requer"[26].

Imagina-se mal o nosso Basílio da Gama, por exemplo, sem o préstimo de um desses *zibaldoni* quando compôs o seu *Uraguai*, onde as passagens até hoje mais admiradas resultam de minucioso trabalho de elaboração de trechos de autores precedentes, em particular do Tasso da *Gerusalemme*. Cabe presumir, por outro lado, que o repertório, no seu caso, seria demasiado sucinto e feito quase tendo em vista uma composição de emergência, como não deixa de sê-lo aquele poema heróico, de modo que, em escritos posteriores, como *Quitúbia*, o autor não terá tido tão boas muletas para seu talento.

É certo que, à regra da imitação dos antigos se opunha, de algum modo, a exigência feita aos árcades, desde o nascimento da bucólica academia, de se exprimirem com uma simplicidade e naturalidade ignoradas dos seus antecessores imediatos, e essa exigência seria logo interpretada como um incitamento à maior espontaneidade. Ora, o abandonar-se à inspiração do momento, o apelo à experiência vivamente sentida, que já o Classicismo francês tinha abonado, por mais que suas produções impressionassem não raro pela perfeição fria e marmórea, parecia ajustar-se mal àquela regra de imitação. As duas posições refletiam tendências contrastantes e, a rigor, inconciliáveis, que o Arcadismo nunca trataria de harmonizar.

Assim, se Cláudio Manuel da Costa, entre outros, acena para o estilo singelo que se pode aprender nos modelos antigos, aludindo neste caso a Teócrito e a Virgílio, tanto quanto aos quinhentistas italianos e portugueses, não falta quem, como Correia Garção, um dos colaboradores da Arcádia Lusitana, condene expressamente os que caminham nos rastros dos autores do passado, como "o bom Sá, o bom Ferreira, o bom Bernardes". É certo que, colocando-se decididamente contra o tradicionalismo nessa querela de antigos e modernos, o árcade ulissiponense não vai ao ponto de condenar *in limine* a regra clássica da imitação. Imite-se, diz,

Imite-se a pureza dos antigos,
Mas sem escravidão, com gosto livre,
Com polida dicção, com frase nova,
Que a fez, ou adotou, a idade nossa*.

---

26. Marino, *La Sampogna* del Cavalier ... (Paris, 1620), p. [XLIII].

*. Riscado de "Assim, se Cláudio" até aqui. (A. C.)

O "bom gosto" dos árcades corresponde, de algum modo, ao "bom senso" dos cartesianos. Todavia, não chega, como este, a satisfazer de modo exclusivo, libertando os poetas dos moldes alheios e ancestrais. Voltaram-se os meigos "pastores" contra o artifício e a obscuridade dos seiscentistas, com o afã que punham os filósofos racionalistas e empiristas no combate às "opiniões recebidas" e que toda a Era das Luzes porá no repúdio aos milagres e à "superstição" do passado. E como aquele artifício era inseparável de certa frigidez e da simulação, trataram de exaltar, em contraste, a linguagem simples, natural, espontânea e carregada, às vezes, de emoção realmente sentida. Mas não se voltaram, não podiam voltar-se, evidentemente, contra o passado em bloco e contra o prestígio dos grandes clássicos, pois que, no imitá-los, julgavam imitar, através deles, a própria Natureza.

A extensão do seu combate à tradição mede-se pela extensão das infrações a que no passado, entenda-se no passado próximo especialmente, tinham sido sujeitas as leis do bom gosto, que aliás não deveriam regular unicamente a atividade literária e artística. Para melhor compreender-se o que afirmavam é mister, por conseguinte, conhecer o que negavam. "O traje do século XVII", escreveu um crítico dos nossos dias, "destina-se não somente a encobrir a nudez do corpo humano, mas também a velar o seu ser natural. As roupagens amplas e estufadas, feitas de tecidos preciosos com variegadas cores, o adorno dos cabeções e punhos, os chapéus de largas abas, os penteados que se eriçam em altos topetes e as perucas — todos esses artifícios servem para desviar de seu portador, do homem, os olhares dos espectadores, tendem a atribuir-lhe um caráter que ele, em verdade, não possui, a fazer com que pareça mais importante do que efetivamente o é. Os imponentes ademanes em que se comprazem as pessoas, os babados que caem em ricas dobras, e que os pintores tanto se preocupam em reproduzir nas telas, servem ao mesmo propósito de enaltecimento. É como se o homem da era barroca, atormentado por uma profunda insegurança acerca de seu valor próprio, devesse recorrer a esse aparato exterior a fim de ganhar com isso uma grandeza que em si mesmo e por si mesmo não tem. Como sempre acontece em casos tais, acaba cedendo aos excessos, à gesticulação forçada, à mascarada. Ainda para os que os contemplarem em épocas mais tardias, os retratos pintados da época do Barroco terão esse efeito.

Vemos neles, primeiramente, vultos de brilhantes guerreiros, de príncipes poderosos, de sábios notáveis, de opulentos comerciantes, e só depois é que vemos os homens. A pessoa é sacrificada ao estado ou à classe, a alma à convenção, o individual ao típico''[27].

É contra aqueles exageros, aqueles gestos vazios, aquela mascarada, principalmente, que o Arcadismo cuidou de endereçar desde cedo suas flechas. As razões que na Itália e, mais do que na Itália, entre povos ibéricos, tinham parecido contrariar uma aquiescência pronta e passiva às regras do Classicismo francês, demasiado rígido e severo para o gosto daqueles meridionais, não lhes impediam de ir buscar muitas vezes um antídoto para a extravagância e a obscuridade seiscentistas na linguagem mais límpida dos poetas do Renascimento. A revalorização do século XVI tornou-se, assim, costume generalizado entre os primeiros árcades e mormente entre os árcades luso-brasileiros. Ao artifício enganador do Barroco, o Setecentos trata de opor, de bom grado, a rusticidade ideal dos pastores da Sicília, de Mântua, do Mondego, enquanto não chega à concepção extrema do homem natural e do bom selvagem. Os modelos quinhentistas e, não menos, os da Antiguidade clássica, servirão, provisoriamente, a esse intento de volta ao primitivo e ao simples.

Os homens de nossa chamada Escola Mineira inspiram-se nos acentos e motivos da *Arcàdia* do napolitano Sannazaro, tanto, ao menos, quanto nas leis e nos exemplos da Arcádia do monte Janículo. E, no entanto, a luta contra os paroxismos verbais e mentais do Seiscentos, que justifica, em aparência, essa revalorização dos antigos cânones, mantém-se principalmente no âmbito de um postulado teórico. A razão, triunfante em outros domínios, também dos poetas recebe afinal o preito devido ao seu prestígio universal e serve-lhes, em verdade, para temperarem a vertigem barroca. Mas não vai muito além disso o seu préstimo, pois que essa mesma razão, inimiga da tradição, também o é das paixões, dos afetos, da fantasia, que foram sempre o alimento natural das musas. Os meios de que se serviram os legisladores do Arcadismo para preservarem os direitos da poesia, sem renunciarem aos deveres da filosofia, não chegam a convencer profundamente. E quando parecem bem arquitetados, não resultam, na prática, senão em uma fria e vã retórica.

---

27. Emil Ermantinger, *Deutsche Dichter*, I (Frauenfeld, 1949), p. 24.

Um daqueles legisladores, o cartesiano Gravina, que compôs tragédias dificilmente digeríveis, mesmo para seus contemporâneos, e publicou em 1708 um tratado até hoje admirável, devotado, de modo sistemático, ao estudo da "razão" poética, funda seu repúdio ao marinismo, a toda a poética barroca, no fato de não oferecer com suas invenções nada que se possa conferir com o verdadeiro, de só aduzir exemplos inutilizáveis, já que não nos abre caminho para razoavelmente investigarmos o gênio dos homens. Mas, não obstante a finalidade utilitária que, como tantos outros teóricos de sua época, ele assina à poesia, destinada em sua opinião a representar a Natureza através da arte, "o natural pelo fingido", é afinal a uma nova versão do marinismo que nos reconduzem de volta as suas especulações, quando admite que as coisas humanas e sensíveis, para poderem estimular o raciocínio e despertar a reflexão, devem ser tingidas da *cor da novidade*, que excite a *maravilha*.

"Por isso", escreve, "a poesia, que, com variados instrumentos, transporta o natural sobre o fingido também reabilita as coisas corriqueiras e familiares, deitando-lhes o sal da novidade. Quanto a esta, suscitando, por sua vez, a maravilha, transmite ao cérebro maior cópia de espíritos, os quais, como acicates, dirigirão a mente sobre a imagem proposta, de modo a poderem provocar ação e reflexão mais viva"[28]. Que essa maravilha seja o fim da poesia, como expressamente o pretendiam os marinistas, ou apenas um estímulo às faculdades intelectuais — à "reflexão" —, conforme o deseja, agora, esse racionalismo conciliatório, os resultados serão quase os mesmos na prática. Não é de admirar, pois, que o Metastasio, pupilo de Gravina, tenha guardado, durante toda a vida, um certo fraco pelos autores que, fiel a exigências puramente teóricas, o mestre menoscabara. A ponto de chegar a confessar que costumava preparar-se para a composição das suas obras, lendo previamente algumas das mais belas páginas do *Adone* de Marino*.

---

28. Gian Vincenzo Gravina, *Opere Scelte Italiane* (Milão, 1827), pp. 37-8 e *passim*. Outro notável campeão italiano do antibarroquismo, L. A. Muratori, que em 1708 publicará as suas *Reflexões sobre o Bom Gosto nas Ciências e nas Artes*, onde faz da "clareza" o seu grande ideal expressivo, admite plenamente os ornamentos, que nasçam das próprias coisas e convenham à dignidade e ao decoro "que em tudo se haverá de buscar", bem assim como certa vivacidade e ainda certa "hilaridade", certo "picante honesto", que serve para animar e fazer mais variados e agradáveis e persuasivos os escritos. *Apud* Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti* (Bari, 1954), p. 24.

*. Riscado desde "Um daqueles legisladores" até aqui. (A. C.)

A poesia como portadora de elementos emotivos e sensoriais, não apenas conceituais, mal poderia esperar, com efeito, um benefício apreciável dessa ascese racionalista que tão intensamente vinha impregnando o século da prosa. Quando muito, poderia colocar-se numa posição de humilde defensiva. Cumpria-lhe, porém, despojar-se dos excessos da fantasia e do delírio, excrescências que o próprio cansaço acabaria, aliás, por eliminar, se não quisesse oferecer um alvo perigoso aos inimigos. O Arcadismo rococó renunciou a ir além disso, e o mesmo se poderá dizer de outros movimentos poéticos do Setecentos. O que empreenderam estes não foi, a bem dizer, uma revolução, como o seria, de qualquer modo, o Romantismo. Foi antes uma espécie de golpe de Estado, em que os detentores do poder se utilizariam, até certo ponto, das mesmas armas com que se viram ameaçados, a fim de se livrarem de uma derrocada provável[29].

Enaltecendo o culto do "natural" ou, o que é a mesma coisa no seu entender, o culto da razão e do bom senso, aqueles movimentos adotaram uma atitude polêmica, na aparência, em face das extravagâncias dos seus antecessores, e conservaram-se sempre fiéis a ela. Mas não parece difícil notar-se como a polêmica, no seu caso, é principalmente exterior, epidérmica, não envolvendo uma adesão cabal e franca. Embora tendessem a recrutar seus adeptos entre as mais diversas camadas sociais, a verdade é que os novos poetas se mantiveram fiéis ao ideal de aristocracia do espírito, professado tão intensamente pelo Seiscentismo. A noção do "bom gosto", que encarna agora semelhante ideal, fora, ela própria, uma noção barroca, forjada ao que parece por um dos mais ilustres codificadores do chamado estilo culto: o espanhol Baltasar

---

29. As afinidades que associam à tradição barroca a poesia, e não apenas a poesia, mas numerosos aspectos da vida espiritual do século XVIII, têm sido, ultimamente, objeto de ativa investigação. Na Itália, pátria do Arcadismo, coube a Carlo Calcaterra a primazia nessa investigação e seus estudos acham-se reunidos em grande parte no volume *Il Barocco in Arcàdia* (Bolonha, 1950). Anteriores a esses, mas referentes principalmente à Alemanha, são os dois artigos de Günther Müller e Heinrich Getzeny respectivamente — o último dedicado, porém, às artes plásticas — sob o título comum "Die Wende von Barock zum Aufklärung", insertos em *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, VIII (Freiburg im Breisgau, 1936), pp. 58-78. Há ainda sobre o mesmo assunto a obra em inglês de H. K. Kettler, *Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment* (Cambridge, s. d.) A consideração do mesmo problema, no caso particular do Arcadismo brasileiro, será um dos objetos dos próximos capítulos do presente estudo.

Gracián. Cultistas seriam também os árcades, à sua maneira: a diferença reside nisto apenas, que, desta vez, é "culto" o "natural" e o singelo, quando, no século XVII, "culto" fora o rebuscado e o obscuro. E um dos meios que parecem mais eficazes para se chegar àquele "natural", o sonho da Arcádia ressurrecta, com suas campinas idílicas, suas ninfas ingratas e seus pastores fingidos, já não é, por si só, uma ficção barroca?

Evidentemente os pressupostos teóricos e filosóficos em que pretende fundar-se essa nova poesia não exercem papel algum em sua difusão. Nem eles e nem, ainda, as situações sociais — ascensão de uma burguesia já estranha aos velhos paradigmas heróicos ou devotos, nostalgia da vida rústica em represália contra a complexidade crescente das cortes e das cidades etc. — que, para muitos autores, teriam criado as condições mais propícias ao bom êxito da convenção bucólica[30]. Os países ibéricos, ainda infensos, em grande parte, aos sistemas filosóficos que se sucederam ao predomínio da escolástica medieval, foram, mesmo, dos mais receptivos àquela convenção. Que ela se tenha aclimado, além disso, com notável felicidade, em meios como os do Brasil colonial, onde a natureza primitiva ou mal domada era uma realidade onipresente e bastante crua ainda para tolerar daqueles louvores, próprios de cortesãos, não de labregos — e ainda menos de rudes colonos, segundo já o notara Rodrigues Lobo, quando escreveu que

o cortesão cansado
De esperanças valdias,
Louva do campo as livres alegrias,

— é ainda mais significativo.

A simples circunstância de exprimir-se em palavras inteligíveis, ao contrário do Seiscentismo, que tendera sempre a uma linguagem caliginosa, boa para iniciados, já não justificaria aquele bom êxito da Arcádia? Demais ela surgiria entre portugueses e, sobretudo, entre brasileiros, aureolada do prestígio da moda, do falar

com frase nova
Que a fez, ou adotou, a nova idade,

30. Cf. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, II (Munique, 1953), p. 16 ss., e William Empson, *Some Versions of Pastoral* (Londres, 1935), pp. 11-4.

como dissera Garção em uma das suas sátiras. No caso brasileiro, além disso, a rusticidade galante e polida que o Arcadismo cultivou parecia tão longe da nossa rusticidade real quanto o era das sociedades mais cultas. De sorte que o seu encanto, se este lhe vinha do fato de tornar possível uma evasão da existência quotidiana, podia exercer-se indiferentemente na corte e na aldeia, nas metrópoles mais ilustradas e nas colônias rudes e longínquas.

Os nossos árcades em seu afã de buscar asilo num mundo diverso do seu pertenceram, não há dúvida, a uma raça dos "escapistas". Poderiam justificar-se, todavia, lembrando que, 17 séculos antes, outro poeta, igualmente "colonial", sonhara com as paisagens sicilianas de Teócrito em sua inculta Gália cisalpina. E se as composições que eles nos deixaram nem sempre se mostraram dignas dessa herança virgiliana, outros títulos recomendam-nas ao nosso interesse. Na Itália, onde nasceu, a importância da Arcádia, com seu brilho muitas vezes postiço, é efêmera e ilusória. Amortecidos os primeiros entusiasmos que pôde despertar, ela cairá definitivamente na monotonia e no ridículo. No Brasil, embora tivesse chegado como pálido reflexo de modas européias, tornou-se aos poucos uma realidade atuante, e não apenas nos domínios da poesia. É provável que o simples fato de engrandecer, idealizando-o embora, um mundo rústico e de opô-lo aos requintes da corte e das cidades, tenha tido sobre alguns homens da "inculta América" efeito estimulante, livrando-os dos sentimentos de insegurança e inferioridade, que os faziam sentir-se desterrados na sua terra.

Procurando exprimir-se livremente, fizeram-no, apesar de todas as convenções a que se viam atados, com uma consciência nova de suas possibilidades e dos seus direitos. Não quer isso dizer que se tenham distinguido por uma originalidade deliberada, nem isso estava no seu programa ou nos gostos da época. Mesmo quando se detiveram às vezes ante motivos brasileiros, desdenhando por eles, voluntariamente, os da Arcádia clássica e convencional, não abandonaram a posição de epígonos. Com tudo isso, nos melhores momentos, suas obras já não nos dão a impressão de meros *pastiches*. Esse é um fato novo em nossa literatura, sem precedentes sequer naqueles autores que ainda hoje passam por representar mais vivamente o "sentimento" brasileiro, como Gregório de Matos. Fato que resulta de uma conquista paulatina, cujo significado os próprios protagonistas não pareceram pressentir no primeiro momento. Regressando de Coimbra, a fantasia que os ins-

pira é alimentada, antes de tudo, por um doloroso sentimento de exílio: exílio no mundo, principalmente neste seu desolado, remoto Novo Mundo, e exílio também nos cuidados da vida presente. Mas o caminho a que foram levados deveria conduzi-los muitas vezes para bem longe de seu ponto de partida. São as etapas desse caminho que constituem a história da Arcádia brasileira.*

*. Riscado desde "Regressando de Coimbra" até aqui. (A. C.)

2

Cláudio Manuel da Costa

O contraste entre o espetáculo da rudeza americana e a lembrança dos cenários europeus, lembrança tanto mais comovida quanto mais longínqua a esperança de revê-los, deve ter parecido singularmente vivo para o primeiro dos estudantes brasileiros que voltaram dos estudos universitários já imbuídos das tendências literárias inspiradas no "bom gosto nascente". Nos poemas que, restituído à terra natal, passa a compor Cláudio Manuel da Costa, domina insistente e angustiada a nostalgia de quem — são palavras suas — se sente na própria pátria peregrino.*

Não é aquela a rusticidade ideal que ele aprendera a amar nos autores diletos, e que sua fantasia letrada e mal afeita à realidade bruta poderia ter sonhado nos alegres ócios de Coimbra. Não havia aqui nem as faias, nem os choupos, nem os olmeiros, nem aqueles suaves pastores que aos bosques e ao armento só sabiam ensinar o nome de Amarílis. O que veio encontrar o novo advogado nos au-

---

*. Cláudio Manuel da Costa, *Obras* de..., Árcade Ultramarino, chamado Glauceste Satúrnio, Coimbra, 1768; *Obras Poéticas* de..., 2 tomos, Rio de Janeiro, 1903; "O Parnaso Obsequioso", Caio de Melo Franco, *O Inconfidente Cláudio Manuel da Costa* (Rio de Janeiro, 1931), pp. 65-84; "Obras Poeticas que na Academia que se juntou na Salla do Illmo. e Exmo. Snr. D. José Luiz de Menezes, Conde de Valladares... escreveu e recitou Cláudio Manuel da Costa ...", Caio de Melo Franco, *op. cit.*, pp. 85-114.

ditórios de Vila Rica foi um povoado inculto, de grosseiros habitantes, que só o poderia incitar ao isolamento, ao desengano ou à revolta.

Perto dessa desolação erguia-se um penedo áspero, e de seu flanco manava um ribeiro, que, no entanto, estava longe de servir a pensamentos bucólicos. A turva corrente das suas águas jamais refletiria alguma imagem de pastor virgiliano, nem banharia as esquivas ninfas do Mondego. Em lugar dessa visão idílica, o que aparecia eram magotes de adustos e broncos etíopes debruçando-se sobre as águas barrentas e entregues "à ambiciosa faina de minerar", ao prosaico mister

que fatal porfia
da humana sede ordena.

Nem se escutariam mais os sons da agreste flauta, ou do bulício de abelhas sicilianas ou mesmo os tristes suspiros do pastor Fido, mas apenas

. . . o ruído horrendo
Do tosco ferro que me vai rompendo.

Ao antigo estudante só restava abrigar-se num mundo forjado pela imaginação e a saudade. Sua tosca avena, dirá na "Epístola de Alcino a Fileno", só se inspirará doravante na ímpia saudade que o consome. Mesmo depois de passados muitos anos, quando tiver conseguido um nome e uma posição respeitados, não cessará de lamentar sua estrela, "a vingança da fortuna inconstante, do bárbaro destino" que o deixam desterrado em sua mesma terra. Aqui, declamava em 1768, perante o conde de Valadares, novo governador da capitania das Minas Gerais,

Aqui não é como no fresco Tejo
Ou como no Mondego, onde já vimos
Um e outro pastor cantar sem pejo.

Ao jeito desta serra nos cobrimos
De um bem tosco gibão, qual n'outra idade
Não trouxe algum, da música fugimos.

Vivemos só da vil necessidade.
Da luta, jogo ou dança, algum vaqueiro
Bem livre está de vir aqui se agrade.

Tristes de nós neste país grosseiro.

Seu próprio engenho e estro parecia-lhe entorpecer-se nestes tristes ermos, e parecia não sem razão, a julgar-se por essas composições que recitou perante o mesmo governador e mais tarde pelo poema *Vila Rica*. Vivo na incultura, escrevera já ao conde de Oeiras, na dedicatória da égloga "Albano", acrescentando: "comunico a rusticidade, não é muito que tudo o que concebo seja dissonância, e seja barbarismo tudo o que pronuncio". E, no prólogo das suas *Obras*, ainda nota: "Não permitiu o Céu que alguns influxos que devi às águas do Mondego se prosperassem por algum tempo: e destinado a buscar a Pátria, que por cinco anos havia deixado, aqui entre a grossaria dos seus gênios, que menos pudera eu fazer, que entregar-me ao ócio e sepultar-me na ignorância. Que menos do que abandonar as fingidas ninfas destes rios, e no centro deles adorar a preciosidade daqueles metais que têm atraído a este clima os corações de toda a Europa".

No entanto, aquela "grossaria" e ignorância só tendiam a aguçar em sua alma as recordações de tudo quanto vira ou vivera na Europa, recordação certamente idealizada pela distância no tempo e no espaço. Delas e do mísero destino a que fora condenado o pastor, acha-se impregnada toda a sua poesia. Poesia que se reduz, agora, a uma espécie de Canção do Exílio às avessas. Enquanto Gonçalves Dias, um século depois, irá entoar, em terras estranhas, um hino aos céus, às estrelas, às aves, às plantas, a todos os primores do país natal que ainda espera rever, Cláudio Manuel da Costa não cessa de rememorar saudoso, em sua própria terra, os ribeiros, as campinas, os pastores canoros do Tejo e do Mondego, queixando-se de já não poder temperar a lira, quando lhe falta, para bem cantar, "a sombra de uma faia". E num dos seus sonetos, dirigindo-se à doce corrente do claro, do suavíssimo Mondego, exclamara:

De ti me apartarei, mas bem que ausente,
Desta lira serás eterno emprego.

Mesmo nos seus versos italianos, repete o lamento contra a sorte que a seu pesar o repatria:

Altro ciel, altre genti, astri infelici
Mi sforzano a veder: mi fu ribelle
La mia sorte...

Sabemos, contudo, e não deixam de revelá-lo os seus escritos, que se nele a imaginação o transporta continuamente a longes terras, o coração, esse, pertence inteiro à própria pátria. Admitindo que seu engenho se entorpecia, aqui, por não poder desfrutar das delícias do Tejo, do Lima, do Mondego, confessa, não obstante, a "maior paixão" pela terra que lhe servira de berço. É por ela, por essa "paixão", que ele mesmo nos tenta explicar a idéia de sua "Fábula do Ribeirão do Carmo", sugerida, aparentemente, pela lembrança da "Fábula do Mondego" de Sá de Miranda, e que representa uma tentativa de assegurar dignidade artística e literária aos cenários nativos, projetando-os sobre um fundo lendário.

No século XVIII, que ainda não se habituara a contemplar ou reproduzir a paisagem natural com perfeito abandono, só o fazendo através de estereótipos tradicionais, e só a apreciando verdadeiramente na medida em que fosse redutível de algum modo àqueles estereótipos, o recurso parece de todo justificável. E não deixa de explicar-se em particular no caso de um espírito como o de Cláudio Manuel da Costa, que se formara em assíduo e intenso comércio com os clássicos.

Na mesma reunião ou "academia" onde lamenta não poder cantar *sub tegmine fagi*, chega, entretanto, a exclamar em um dos seus sonetos:

Ninfas do pátrio rio, eu tenho pejo
Que ingrato me acuseis vós outras, quando
Virdes que em meu auxílio ando invocando
As ninfas do Mondego ou as do Tejo.

Convosco um eco do mundo dar desejo
Maior que o bom Camões...

Mais tarde ainda tentará um poema heróico onde se exaltarão os grandes feitos dos paulistas e serão cautamente verberadas a ambição e arrogância dos colonos europeus, que todas as riquezas do país querem-nas para si, em prejuízo dos seus naturais. Dela ficou-nos um longo rascunho — que outro nome não pode ter — indigno, certamente de seu estro e de sua fama. Outra tentativa, de alto porte, inspirada na mesma "paixão", no gosto de ver enfim a pátria livre do jugo daqueles forasteiros, irá resultar, por sua vez, num malogro trágico, onde o próprio poeta perde a vida.

O profundo dissídio entre a fantasia literária, que o leva ao Velho Mundo ou, ainda melhor, a um mundo puramente ideal, e o sentimento que o tem preso por tão vivos laços à terra natal nunca se resolverá satisfatoriamente em sua obra poética. Dela cabe mesmo dizer que se realiza mais completamente e alcança com maior eficácia os seus objetivos, enquanto cede àquela fantasia e reprime, por conseguinte, este sentimento.

De qualquer modo, não é sem importância para o desenvolvimento ulterior de nosso Arcadismo, que a um homem de talento literário notável estivesse reservado introduzi-lo no Brasil. Sem a parte que teve Cláudio Manuel da Costa em seus passos iniciais, a Escola Mineira não deixaria, certamente, de tornar-se realidade, mas é bem pouco provável que, de outra forma, alcançasse a preeminência e fecundidade que se assegurou em nossa história literária. Nenhum outro ocupou lugar tão imprescindível quanto o seu, entre aqueles homens que, vivendo tão longe do contato direto dos centros de cultura, deram-nos provavelmente o melhor da poesia de língua portuguesa na época. Nem mesmo Tomás Antônio Gonzaga, brasileiro de adoção, que nada lhe fica a dever como poeta, mas que, chegado a Vila Rica, já encontrou em plena atividade a colônia arcádica americana.

O caminho que seguiu Cláudio Manuel da Costa até atingir o lugar que lhe cabe em nossa história literária permanece em parte obscuro, apesar dos dados que nos permitem melhorar ou corrigir o que dele já sabíamos através dos seus primeiros biógrafos. Muitas das dúvidas acerca de sua vida e sua obra não puderam ter até aqui solução satisfatória. Dessas dúvidas, a mais persistente e que, no século passado, dividiu historiadores e críticos refere-se ao próprio local de nascimento do poeta.

Este, no prólogo que escreveu para as suas *Obras*, escrevera: "Ribeirão do Carmo, rio o mais rico desta Capitania, que corre e dava o nome à cidade de Mariana, minha pátria, quando era Vila..." Por outro lado, à conclusão da epopéia que lhe sugerira o exemplo do *Uraguai* de José Basílio da Gama, dirige-se com estas palavras à vila celebrada no poema:

> Terás a glória de ter dado o berço
> A quem te faz girar pelo universo.

As preferências por uma ou outra das duas localidades — Mariana e Vila Rica, a atual Ouro Preto — variaram durante longo tempo, segundo se dava maior crédito ao prólogo ou ao poema

heróico. E as discrepâncias não cessaram nem mesmo quando Ramiz Galvão, apoiando-se em dois documentos autorizados — a certidão de idade de Cláudio Manuel da Costa e um requerimento em que este promovia sua habilitação para o estado eclesiástico, que afinal não seguiria —, optou por um terceiro alvitre: o poeta nascera no sítio da Vargem de Itacolomi, a cerca de 12 quilômetros da cidade de Mariana.

A certidão dizia apenas que Cláudio fora batizado a "29 de junho de 1729 na Capela de Nossa Senhora da Conceição do Sítio da Vargem de Itacolomi...", sem precisar o lugar do nascimento. Do outro papel constava expressamente: "Diz Cláudio Manuel da Costa filho legítimo de João Gonçalves da Costa e de Tereza Ribeiro de Alvarenga da Vargem de Itacolomi freguesia da S. de Mariana e do mesmo Bispado".

Como não há vírgulas em todo o período, concluiu outro historiador, Xavier da Veiga, que o alvitre de Ramiz Galvão é infundado, ou duvidoso: Vargem do Itacolomi seria o lugar de residência dos pais de Cláudio e ainda o do batismo deste. O berço do poeta era mesmo Mariana ou até Ouro Preto. Em favor da primeira havia ainda a sua declaração no interrogatório dos inconfidentes. A segunda, Vila Rica de Ouro Preto, aparece mencionada na dedicatória de seu poema heróico ao conde de Bobadela: "Depois de haver escrito o meu poema da fundação de Vila Rica, capital das Minas Gerais, minha pátria..."[1].

Ao menos essas dúvidas ficaram definitivamente liquidadas depois da publicação da carta que ao secretário da Academia Brasílica dos Renascidos endereçou Cláudio Manuel da Costa a 3 de novembro de 1759, agradecendo sua eleição para supranumerário e comunicando apontamentos destinados a serem aproveitados no catálogo dos sócios[2]. Entre esses apontamentos lê-se, com efeito, o seguinte: "Nasceu aos 5 de junho de 1729 no bispado de Mariana, em um dos distritos da cidade, chamado a Vargem, onde viviam seus pais em o exercício de minerar e plantar segundo o uso do país".

---

1. Sobre essas discussões, v. Lúcio José dos Santos, *A Inconfidência Mineira* (São Paulo, 1927), pp. 234-5, e também o longo e bem documentado estudo de João Ribeiro sobre Cláudio Manuel da Costa, que precede a edição de 1903 *cit.* das suas *Obras Poéticas*.

2. Esses documentos podem ler-se em Alberto Lamego, *A Academia Brasílica dos Renascidos. Sua Fundação e Trabalhos Inéditos* (Paris-Bruxelas, 1923), pp. 98-107. Anteriormente já haviam sido publicados por A. Lamego na *Revista da Academia de Letras* e em opúsculo fora do comércio.

Fica ainda esclarecido por esses documentos que, de ascendência portuguesa pelo lado de seu pai — o avô tinha morado em uma freguesia do bispado de Coimbra, onde fora sucessivamente alfaiate, lavrador e comerciante de azeites —, enlaçava-se pela parte materna a velhos troncos de São Paulo, onde "tem a sua ascendência de famílias mui distintas".

Os primeiros estudos, de gramática e latinidade, fizera-os sob a direção do tio, dr. frei Francisco Vieira, que fora opositor da Faculdade de Coimbra e, à data em que redigia os apontamentos, procurador geral da Santíssima Trindade no Estado do Brasil. Assistira os primeiros 14 ou 15 anos na Vila Rica de Ouro Preto, de onde passou ao Rio de Janeiro a estudar filosofia no colégio dos Jesuítas, conquistando a láurea de mestre em artes. Sua partida para Coimbra deu-se em 1749, segundo já o presumira João Ribeiro no estudo que precede a edição de 1903 das *Obras Poéticas*, anterior à divulgação da correspondência com a Academia dos Renascidos, que certifica a data. Lá se formou, em 1753, na Faculdade de Cânones, e no mesmo ou no ano seguinte, viajou de regresso para o Brasil.

Sabe-se que, durante sua estada em Portugal, pensou seriamente em seguir a carreira eclesiástica, tanto para servir a Deus, dizia, como "para amparo de uma mãe viúva e de suas irmãs". O projeto e a explicação não constam dos textos publicados por Alberto Lamego, mas figuram no processo *de genere* divulgado anteriormente graças à diligência de Ramiz Galvão. O requerimento de Cláudio Manuel da Costa não traz data, mas é certamente de antes de 12 de maio de 1751, dia em que foi dado o despacho do bispado de Mariana. Os dos bispados de Coimbra e de São Paulo datam respectivamente de 1755 e 1757, por conseguinte de épocas em que ele já tinha residência definitiva no Brasil.

À conclusão dos autos do processo notava-se, aos 22 de maio de 1758, a falta, ainda, de informações acerca de seu avô paterno, cuja naturalidade não vinha corretamente assinalada na petição do habilitando, pois ficara demonstrado que era de Ribeiradio, do bispado de Viseu, não do lugar de Arcos, freguesia de São Mamede das Talhadas, do bispado de Coimbra, como constava do mesmo papel. Da informação dada pelo cura da Sé de São Paulo sabe-se que seus avós maternos tinham sido "cristãos-velhos e de limpo sangue, sem rumor em contrário".

A Cláudio Manuel da Costa não faltariam, provavelmente, elementos para resolver de modo favorável todas as exigências do processo de *puritate sanguinis*, uma vez que dois dos seus irmãos puderam seguir, afinal, sem maiores objeções, a carreira eclesiástica. O provável, porém, é que, por volta de 1758, o advogado de Vila Rica já não se obstinasse vivamente em sua vocação religiosa, se é que, algum dia, realmente a tivera.

Nesse mesmo ano de 1758, o poeta, que tanto se lamentava do exílio a que se vira fadado em terras incultas e entre grosseiros habitantes, aparece interessado nas coisas de sua Vila Rica, a ponto de levantar sua *Carta Topográfica*, assegurando-se, com esse trabalho, um prêmio de 128 oitavas de ouro, que lhe daria o senado da Câmara. A "Fábula do Ribeirão do Carmo", que compôs já durante essa residência nas Minas, serve para mostrar como a amargura contra a condição de peregrino na própria terra responde para o poeta a uma simples convenção literária. A paisagem brasileira, disse-o bem João Ribeiro, "não cabe em sua estética". E o mito que chegou a compor, visaria, nada menos, a acomodar as exigências de um íntimo sentimento com as da convenção arcádica.

Sua reputação de poeta começava a irradiar-se por outras regiões da colônia, permitindo que, já em 1759, fosse eleito para um lugar, modesto embora, de acadêmico supranumerário, entre os *Renascidos* da Bahia. E esse renome literário, além de outras virtudes porventura demonstradas no exercício da advocacia, se refletirá em sua vida civil. Durante os tempos em que Gomes Freire de Andrada se detém nas guerras do sul, substitue-o no governo da capitania o irmão, José Antônio Freire de Andrada, que herdaria mais tarde o título de conde de Bobadela: um dos atos de sua administração é nomear Cláudio Manuel da Costa para as funções de secretário do governo de Minas, posto em que se manterá de 1761 até 1765, já sob o capitão-general Luís Diogo Lobo da Silva. Em companhia desse governador e no exercício das funções de secretário, acompanha-o numa excursão às terras de seus avós maternos: "por mais de 400 léguas em visita sobre a costa de São Paulo", conforme se lê numa das notas explicativas que acompanham o poema *Vila Rica*.

Passados alguns anos em que, ao lado do monótono trabalho forense, se ocuparia em "limar" para a impressão o melhor de sua copiosa bagagem poética inédita, volta ele, em 1769, a ocupar a Secretaria, agora do governo do jovem D. José Luís de Meneses

Abranches de Castelo Branco, conde de Valadares, que não tinha completado ainda os 25 anos de idade ao ser empossado. Talvez o seu bom desempenho, em épocas anteriores desse emprego "de uma grande consideração", e que deveria ser sempre "exercitado por pessoas de talentos conhecidos, instruídas e honradas por seus nascimentos", como escrevera Teixeira Coelho em sua *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais*, tivesse levado o novo governador a chamá-lo. Contudo, não seria estranho ao convite o prestígio que, como homem de letras, a publicação das suas obras, impressas em Coimbra em 1768, deveria garantir a Cláudio Manuel da Costa.

O próprio poeta não deixaria, aliás, de assegurar-se, talvez com os olhos num emprego que lhe renderia 400 mil réis pagos pelos quintos de ouro, não havendo outro rendimento próprio, além de 40 mil réis para o aluguel de casas e outros 40 para papel e tinta, mais 108 mil réis nas ocasiões de nascimentos, casamentos e falecimentos de pessoas reais, e lhe daria várias regalias especiais — a de sentar-se em cadeira rasa em todos os atos públicos do governador, seja lendo cartas de Sua Majestade, despachando petições ou respondendo aos avisos, de ter assento junto ao tenente do Mestre de Campo, precedendo ao ajudante e a outro qualquer oficial da milícia[3] —, as boas graças do novo governante.

O fato é que fora, se não o organizador, figura principal da solenidade ou "academia" reunida a 4 de setembro de 1768 para felicitar a posse do conde de Valadares, ocorrida dois meses antes. E ainda a 5 de dezembro desse mesmo ano faria representar seu drama *O Parnaso Obsequioso*, em homenagem à data natalícia do mesmo capitão-general. Na "academia" seu nome era seguido da simples indicação: "Bacharel formado pela Universidade de Coimbra". Agora já é, além de bacharel em cânones, acadêmico da Academia Litúrgica de Coimbra e mais "criado pela Arcádia Romana Vice-Custode da Colônia Ultramarina, com o nome de Glauceste Satúrnio".

Isso poderia sugerir que, no intervalo entre as duas festividades, ou seja, de setembro a dezembro daquele ano de 1768, à época em que já teriam chegado a Vila Rica os primeiros exemplares encadernados de sua obra já impressa, lhe teria sido assegurada a dignidade arcádica. A verdade, porém, é que a notícia da fundação

3. Caio de Melo Franco, *O Inconfidente*, *cit.*, pp. 45-6.

da "colônia" americana a que se associara o título pomposo de Arcádia Ultramarina, já a dera o poeta em 4 de setembro, ao encerramento das declamações em homenagem a D. José Luís, fazendo coincidir essa fundação com o aniversário do novo governante, que seria aclamado protetor do grêmio nascente.

São estas as palavras com que, caladas as Musas, cessado o "harmonioso estrondo" das vozes, passa o poeta a anunciar o auspicioso acontecimento: "Sim Acadêmicos meus, sim adorados e inestimáveis sócios. Eu devo desde hoje auspiciar as nossas Musas e com felicíssimo asilo: acabou o feio e desgrenhado inverno que fazia o horror destes campos, eles se cobrem já de novas e risonhas flores, as águas que até aqui não convidavam a tocá-las, hoje se nos oferecem muito cristalinas e puras; as névoas se desterram, alegra-se o Céu, povoam-se de engraçadas aves os ares, e apenas há ramo nesses troncos, onde se não escute cantar algum emplumado vivente. Parece que, fugindo de todo à rudeza destes montes e que a benefício de uma alta proteção, entram as Musas a tomar posse destes Campos.

Com igual fortuna se lamentavam elas, quando compadecido de as ver vagar desconhecidas, o espírito generoso da rainha Cristina da Suécia as recolheu e lhes deu abrigo no seu magnífico Palácio. Esta foi a que plantou aquele louro debaixo de cuja sombra se juntassem em Roma os amadores das Musas: com faustíssimo agouro da sua futura grandeza, principiou então a dar passos a renovada Arcádia.

Recebeu ela um peregrino esplendor na proteção com que se dignou a honrá-la nosso Augustíssimo Rei, o Senhor D. João o Quinto, de saudosa memória. A sua régia mão foi a que regou e fez fecundo aquele louro, e houve da Arcádia Romana, não sem veneração e agradecimento, o nome preciosíssimo de Pastor *Arete*.

Ah, se o nome de Dalizo, que veio hoje indultado do misterioso dia que consagramos à Pastora Lucinda, se este nome se colocara na fronte desta Sociedade amabilíssima, com o soberano título de Protetor da nascente Colônia Ultramarina, quando igualaremos na felicidade aqueles pastores da Romana Arcádia! Talvez ela não se envergonhará então de haver repartido para tão remotos climas o esplendor luminoso de sua República.

Seríamos, Exmo. Senhor, seríamos muitas vezes felizes se Vossa Excelência honrasse com a sua proteção uma sociedade que se deseja polir para melhor louvar o soberano nome de V. Excia.

Devemos mais a V. Excia. do que à natureza temos devido: ela nos produziu, nos criou e nos conserva entre ásperos e intratáveis rochedos, no meio da barbaridade, no seio da rudeza, do desalinho e da incultura.

Se agora, por Vossa Excelência, se vêem amparadas as Musas, converter-se-ão com maravilhosa metamorfose, a barbaridade em polícia, a incultura em asseio e o desalinho em gala''[4].

Ao falar naquelas novas cadências que se erguiam para festejar o governante, em ''tão bárbaro país'', um país acostumado ''mais ao rugido das feras do que à harmonia das musas'', o orador não fazia mais do que incidir nos excessos encomiásticos inevitáveis, então, em solenidades palacianas. Todavia, em todo aquele palavreado entrava mais do que uma simples coleção de lisonjas, havia um sincero apelo ao capitão-general para que não deixasse sem amparo as novas musas. Por isso mesmo nasce aquela academia sertaneja precisamente no natalício de quem se acha na melhor situação para protegê-la. Não hesita Glauceste em aludir aos ouvintes mais conspícuos com nomes tomados à caprichosa convenção bucólica ou em tratá-los de ''acadêmicos meus'' e ''inestimáveis sócios''. Ele, que se julgara na própria terra peregrino, cuidava encontrar, de novo, naquele mundo agreste, um paraíso não menos poético do que as margens do Tejo e do Mondego. ''Juntar-se-ão desde a maior distância'', exclamava, ''os pastores alistados, e entrarão com as suas campanhas e nomes aqueles que agora se consideram peregrinos''. Podiam vagar, enfim, sem temor, pelos campos, os rebanhos esparsos, que as feras os não perseguiriam.

E essa nova idade de ouro, que reponta no bisonho vilarejo mineiro, traz-lhe à lembrança o nome daquela rainha da Suécia que, nos seus ócios romanos, costumava congregar nos salões do palácio Corsini, entre o Janículo e o Tibre, os letrados, poetas e sábios da Cidade Eterna. Foi para perpetuar a sedução daqueles serões que seus freqüentadores trataram de constituir-se em academia permanente. O nome da academia ocorreu-lhes certa vez, quando, ao ouvir seus confrades declamar rimas pastoris, um dos presentes exclamou extasiado: ''Parece-me que renovamos hoje a Arcádia''. Já batizado, com um nome caro a Virgílio e aos renascentistas, reuniu-se o grêmio a 15 de outubro de 1690, um ano

4. Caio de Melo Franco, *op. cit.*, pp. 119-20.

após a morte de Cristina, entre o arvoredo do jardim dos frades menores, e ali, num ambiente dominado pelas linhas clássicas do *tempietto* de Bramante, celebrou sua primeira reunião ou *adunanza*.

A academia adotaria por insígnia a frauta de Pan e elegeria Jesus Menino seu gênio tutelar, ou "grão pastor dos pastores", passando a celebrar anualmente sua festa. Num sincretismo próprio da suave devoção que os animava, trataram de associar às cadências, às personagens, aos cenários de Virgílio e de Teócrito, a parábola do Bom Pastor, a alegoria do Divino Cordeiro e o presépio. Não eram exigentes ou exclusivistas aqueles letrados que, contando apenas 14 associados à fundação do núcleo, iriam elevar esse número, graças à solicitude de um dos mais ativos pastores, Crescimbeni, a centenas e mesmo a um milhar pouco tempo mais tarde. Em princípio faltara-lhe sede própria, o que só poderá alcançar quando Sua Majestade Fidelíssima D. João V, com a munificência que lhe permitir o ouro do Brasil e, precisamente, das Minas Gerais, se lembrar de doar-lhes um terreno sobre o Janículo, conquistando com isso a gratidão perene dos "pastores" e o nome arcádico de Arete.

Crescimbeni fora o primeiro presidente ou custódio-geral da academia, eleito segundo as leis aprovadas e promulgadas no ano de 1696 e inscritas, ainda hoje, em marmóreas lápides no bosque Parrásio. Durante o primeiro triênio de sua administração, que se prolongará até 1728, não só se multiplicam os sócios, como se fundam nada menos de oito "colônias", distribuídas por diferentes regiões da Itália. Passados mais alguns anos, já não haverá cidade da península que não possa orgulhar-se de contar com uma filial mais ou menos próspera do bosque Parrásio[5]. Cada "colônia" acha-se sob a direção de um chefe local ou vice-custódio, sujeito por sua vez, ao menos nominalmente, ao custódio-geral de Roma.

É uma dessas "colônias" que, quase 80 anos após a reunião dos primeiros árcades no jardim dos frades de São Pedro em Montório, Cláudio Manuel da Costa tenta estabelecer num vilarejo da América Portuguesa, invocando para si a dignidade de vice-custódio. Já no volume das suas obras impressas nomeara-se, mais de uma vez, "Pastor Árcade, Romano Ultramarino". A rigor, essa

5. Cf. Giulio Natali, *Stòria Letteraria d'Italia. Il Settecento*, II (Milão, 1950), pp. 648-50.

designação poderia indicar apenas que se filiara às idéias apregoadas pelos "pastores" do monte Janículo. Mas agora, no frontispício manuscrito do *Parnaso Obsequioso*, pode ver-se que não é, essa, uma escolha individual e arbitrária, pois ele se declara vice-custódio "criado pela Arcádia Romana".

Além desse, nenhum outro indício sugere que, embora capaz de escrever e até metrificar em italiano, mantivesse quaisquer relações diretas com o instituto de Roma, e ainda menos, que dela tivesse autorização para fundar, em nome desse instituto, a colônia ultramarina. Uma acurada pesquisa entre papéis daquela academia, que sobrevive até hoje, com finalidades bem diferentes, é certo, das que motivaram sua criação em 1690, não me permitiu obter dado algum que pudesse confirmar, ou desmentir, a existência de semelhante autorização.

É verdade que os manuscritos das Atas da Arcádia, conservados ainda hoje na biblioteca dessa academia, se referem ao período que vai de 1698 a 1727, compreendendo quase toda a custódia de Crescimbeni, e, após longo intervalo, coincidindo com as presidências de Lorenzini (1728-43), Morei (1743-66) e Brogi (1766-72), recomeçam com a eleição de Pizzi para custódio-geral, isto é, em 1772, justamente quando a "colônia" ultramarina estava completando quatro anos de vida. De sorte que as atas onde poderia figurar a autorização, ou se acham perdidas, ou nunca chegaram a ser lavradas.

Na mesma biblioteca da Arcádia existe, com a indicação "Archivio IV — Catàlogo IV", volumoso códice manuscrito contendo a relação dos nomes e cognomes de sócios admitidos à academia durante as custódias de Morei, Brogi, Pizzi e Goddard, ou seja de 1743 a 1844. Ainda ali, porém, não há menção de Glauceste Satúrnio e o único brasileiro de que se faz menção é, a fls. 111, José Basílio da Gama, com o nome pastoril — Termindo — e a naturalidade: "Americano". Posto que não exista nenhuma indicação nesse sentido, pode admitir-se que o catálogo só incluiria os sócios diretamente filiados à Arcádia de Roma, que eram sem número, não os das "colônias", ainda quando pudessem ostentar o título de vice-custódios, como seria o caso de Cláudio Manuel da Costa. Só assim se explicaria — mas é apenas uma hipótese — a omissão de seu nome.

Pode-se imaginar ainda — outra hipótese — que o próprio José Basílio, admitido à Arcádia Romana durante o período da

custódia de Morei, citado no *Uraguai* com o seu nome pastoril de Mireo, fase de declínio da academia, época, segundo observa um historiador[6], da Arcádia degenerada, se tivesse prestado a servir de intermediário no sentido da criação da "colônia" e da nomeação do conterrâneo para a vice-custódia. Teria possibilidades de bom êxito, sob a gestão de Giuseppe Brogi, sucessor do bom Morei, uma tão problemática iniciativa, em terras rudes e incultas como as da América Lusitana?

Note-se que o audacioso José Basílio da Gama, sócio efetivo da Arcádia Romana, que mandava cartas laudatórias ao Metastasio, então residente em Viena d'Áustria, andara pelo Brasil e, muito provavelmente, em Minas Gerais, onde tinha a família, no mesmo ano em que se instalara ali a "colônia" arcádica de Vila Rica: seu regresso ao Velho Mundo em 30 de junho de 1768 está bem documentado, figurando ele no rol dos passageiros embarcados àquela data no Rio de Janeiro a bordo da nau *Nossa Senhora da Penha de França.*

Parece fora de dúvida que, durante essa estada no Brasil, chegou a encontrar-se ou de algum modo comunicar-se com Cláudio Manuel da Costa. Este, numa "Ode à Arcádia Ultramarina", composta em época ignorada, mas que não seria muito posterior ao estabelecimento da "colônia" de Vila Rica, pois alude à sua "nascente Arcádia", assinala os nomes de alguns dos pastores que iriam matizar de novas galas aqueles campos, antes só habitados de "tristes e grosseiros povos". Aqui, num tronco, está inscrito "Briareu", ali, "Ninfeu", mais adiante "Eureste" e, afinal, na mais copada faia, aberto com férreo gume, o nome de "Termindo", único, aliás, de fácil identificação. Dos demais, um seria "Ninfeu Calístides", de quem se conhecem apenas algumas estrofes em italiano, outro, "Eureste Fenício", autor de uma "réplica de Nize a Fileno", feita em resposta às lamentações de Glauceste Satúrnio, todos árcades romanos ultramarinos. Se Ninfeu e Eureste moravam em Vila Rica por volta de 1768, não caberia associar este último a Alvarenga Peixoto, como, sem resultado, o tentara Varnhagen, que acolheu seus versos no *Florilégio da Poesia Brasileira.*

É ao lado desses pastores que Glauceste Satúrnio faz soar agora sua avena apurada e rústica a um tempo:

---

6. G. Natali. *op. cit.,* p. 650.

Se não cantar os feitos
Do bom pastor d'Anfriso
Se de Jove e de Marte entre os eleitos
Não espalhar, cantando, um doce riso,
Saberei nesta praia
A Títiro imitar junto da faia.

Em vós, ó campos, cresça
A vegetante pompa,
Cresça o verde esplendor, em vós floresça
A murta, o louro, e na dourada trompa
Do monstro sempre errante,
O nome de *Termindo* se levante

Mas Termindo abandonara afinal aquele cenário pelas risonhas campinas do Tejo. Alvarenga Peixoto só chegaria passados alguns anos, assim como Domingos Vidal Barbosa, e para fixar-se em São João d'El Rei, não em Vila Rica. Tomás Antônio Gonzaga, com quem Cláudio se ligará em estreita amizade, somente em 1782 será despachado como ouvidor. Silva Alvarenga, mineiro de nascimento, virá um pouco antes disso, em 1777, mas decide-se a permanecer no Rio de Janeiro, onde regerá uma cadeira de retórica. Seus gostos literários fazem-no afim do grêmio arcádico: contudo, não partilhará de sua boa fortuna e nem dos seus trágicos reveses. Por muitos aspectos é uma figura à parte. Restam o misterioso "Ninfeu" e o não menos misterioso "Eureste". Ninguém até aqui se sentiu habilitado a decidir com certeza sobre a identidade de tais personagens, que entretanto aparecem expressamente como "ultramarinos". Não se achariam — como Termindo pouco tempo antes — apenas de passagem por aqueles sítios que Glauceste Satúrnio já via engalanados de novos mimos, povoados de ninfas feras ou amáveis e de canoros pastores, já prestes a rivalizarem com os da lendária Arcádia? Ou não seriam, porventura, uma simples e nostálgica fantasia de Cláudio, que se desdobraria nesses pastores mais ou menos como o mantuano, seu dileto nume, se desdobrara entre Títiro e Melibeu?

É difícil dizer até onde atendeu o conde de Valadares aos votos de Glauceste, amparando sua Arcádia Ultramarina. A verdade é que a nascente instituição, se alcançou vida mais longa do que as "academias" coloniais, que surgiam e desapareciam com os acontecimentos públicos que tinham em mira celebrar, não podia,

devido às próprias condições locais, aspirar à permanência. A Arcádia Ultramarina é Cláudio Manuel da Costa e é ele tão-somente: um poeta que, embora dono ainda de um considerável *métier* literário, já não quer, ou não pode mais realizar nada de comparável ao que realizou durante uma breve fase realmente produtiva, fase que principia pouco antes e se encerra pouco depois de sua vinda para o Brasil.

Prestaram um desserviço involuntário à memória desse poeta aqueles que zelosamente preservaram e os que mais tarde publicaram seu *Vila Rica*, onde não se notam sequer os indícios daquele consumado *métier*. Salva-o a presunção de que se trata de um esboço ainda informe que o autor não faria imprimir antes de melhorá-lo ou "limá-lo" tal como fizera com as peças constantes da edição de 1768. Além dessa epopéia imperfeita ou frustrada, limitava-se ele, agora, a metrificar desmandados louvores aos poderosos da colônia e do Reino, em um estilo grandíloquo que, se comovia aos gostos da época, nos deixa hoje insensíveis.

Seu gênio expansivo e folgazão, não isento, porém, de um pendor para a maledicência, permitia-lhe satisfazer até certo ponto com as intrigas da aldeia que pululavam no seu meio, já que lhe faltava com quem se comunicar em torno dos seus projetos e preocupações intelectuais. Seriam raros, por essa época, os próprios sacerdotes letrados, como o cônego Luís Vieira da Silva, mais tarde envolvido com ele na "Inconfidência", e de qualquer modo não substituiriam satisfatoriamente os companheiros de idéias e inclinações literárias que deixara na Coimbra dos seus já remotos tempos de estudante. As queixas contra o destino que o exilara naqueles ermos podem em parte explicar-se, sobretudo com o seu temperamento um tanto livresco, por essa impossibilidade de um diálogo mutuamente profícuo. E como seria de imaginar-se, sem a existência desses diálogos, uma instituição nos moldes da projetada Arcádia Ultramarina?

Deveria representar um magro consolo para as ambições de quem se dizia árcade romano, os sufrágios de sua Vila Rica, orgulhosa de poder abrigar um autor conhecido até na Corte, até no estrangeiro. Para admitir-se que a gente da terra sabia dar o devido apreço ao seu poeta, é preciso, no entanto, aceitar o depoimento de um historiador que viveu em épocas bem mais tardias e, na melhor hipótese, teve a vantagem de poder dispor de alguma tradição oral ainda viva. Joaquim Norberto afirma, enfaticamente, que

Vila Rica sabia de cor os versos de Glauceste Satúrnio[7]. Dado, porém, que os soubesse, não era essa a popularidade que satisfaria plenamente sua vaidade de autor. Imagina-se que aspirasse a um palco mais ilustre do que um vilarejo provinciano, incapaz de dar maior realce e ressonância a sua obra. Ele próprio, num passo do *Vila Rica*, não chega a aludir, com um travo de amargura, às capelas de louro que não lhe cingiam a testa e aos seus cantos lisonjeiros que só lhe tornaram duros prêmios?

No cargo de secretário deveria manter-se, no entanto, pelo menos até o fim do governo do jovem conde de Valadares, que cessará a 22 de maio de 1773. Sob os seus sucessores não obteve, aparentemente, ou não pleiteou, qualquer emprego semelhante, embora insistisse a qualquer pretexto em celebrar as glórias dos Noronhas e dos Meneses, famílias de onde provinham esses governantes. A D. Antônio de Noronha, por exemplo, que foi capitão-general entre 29 de maio de 1775 e 20 de fevereiro de 1780, dedica um vibrante "Canto Heróico", na ocasião em que os movimentos da guerra do Sul o obrigaram a marchar para o Rio de Janeiro. Antônio, diz,

o grande Antônio é quem segura
Das pátrias o feliz distrito.
Por ele a mão da próvida Ventura
Tem o nosso prazer em bronze escrito.

E embora já antevendo a estrada coberta de palmas, que aos triunfos desse Noronha, tão digno dos seus antepassados, se abrirá "desde o Rio da Prata a Douro e Minho", não deixa de lamentar que essa carreira gloriosa faça as Minas momentaneamente desamparadas de sua assistência:

Parte, valente Herói, mas deixa em tanto
Que te chore o país deserto e triste!
Quanto é pesada a tua ausência e quanto
Ele debalde a tanta dor resiste!
Permite ao menos que o saudoso pranto
Te acompanhe e te siga, e se já viste
De ũa muda eloqüência o ardente efeito
Rende à ternura o resoluto peito.

---

7. J. Norberto de Sousa Silva, *História da Conjuração Mineira*, I (Rio de Janeiro, 1948), p. 68.

Ao mesmo D. Antônio, o "ínclito Noronha", dedica ainda um soneto, onde o herói é comparado a Tito, além de uma "fala" destinada a comemorar a conquista do Caeté e a chorar o fim de seu "felicíssimo governo". É esta, aliás, uma das raras composições em versos soltos de autoria de Cláudio Manuel da Costa, que ainda hoje se conhecem, e revela-nos como, passados dez anos e mais desde a publicação do *Uraguai*, que o animara a compor o *Vila Rica*, ainda cantam nos ouvidos de Glauceste as cadências de Termindo. Não o abandona, porém, ainda aqui, o gosto dos confrontos magnificentes. Coroando de louros a fronte do herói que regressa de uma terra bárbara, onde, como nas Missões celebradas por José Basílio,

fumando
Ainda o campo está de sangue...,

vê logo os Cipiões, os Emílios, os Césares. Mais adiante, ao recordar-se dos novos caminhos que, por obra de D. Antônio, se abriam agora à vida civil, vê Pedro, o Grande. Vê ainda Xerxes e o Tebano, convertendo

em arenosas praias
Um o Mediterrâneo, outro o Helesponto.

Na grandiosidade de seus feitos, Noronha mostra-se à altura dos seus famosos antepassados. E esses mesmos feitos levam o poeta a perguntar

Se Grécia e Roma nos seus fastos contam
Heróis mais dignos do que Antônio e Pedro,
Do que o grande Rodrigo...

No entanto, a todos eles ainda parece avantajar-se o novo Noronha, cujos exércitos não vêm precedidos do susto e do terror, e em cujas flâmulas reais se podem adorar a paz por armas, por empresa a vida.

Se a glória dos feitos bélicos de D. Antônio iam levando Cláudio a abandonar cada vez mais pela trompa marcial a pastoril avena, o bom acolhimento que seu sucessor dispensará ao grupo arcádico mineiro — prestes a completar-se agora com a chegada de Gonzaga — parece-lhe prenunciar a idade de ouro. D. Rodrigo José de Meneses e Castro, que tomou posse em 1780, ainda faz pensar em Júlio César — pois como desmentiria a fama dos avós? — mas é também e principalmente o novo Augusto. Explica-se que os motivos virgilianos pareçam os mais aptos a celebrá-lo:

Já vejo os troncos que o licor dourado
Das abelhas destilam, já de leite
Vejo os rios correr; esmalta o prado
Da verde primavera o vário enfeite...

Mais do que D. Rodrigo, sua jovem esposa, D. Maria José Ferreira de Eça e Bourbon, que seria a animadora das alegres assembléias de poetas promovidas pelo governador, torna-se o alvo das líricas homenagens. Cláudio Manuel da Costa chega a dedicar-lhe uma égloga, onde Melibeu, ouvindo o canto que os pastores entoam alegremente, não aos seus amores, nem às belas ninfas, mas a uma nova pastora que viera adornar aqueles prados, pede a Títiro que o leve à sua presença, pois — assim o diz — não sabe por que força já a está amando. O outro prontifica-se solícito a atendê-lo e já imagina os momentos ditosos que ambos terão em tão doce convívio:

Com ela os nossos dias passaremos
Tão cheios de prazer e de alegria
Que da dourada idade nos lembremos.

E logo adverte:

Quando chegues a ela, a mão beijando,
Sabe que vendo estás essa mais digna
Maioral que hoje o Tejo nos vem dando,
Aquela que de nós toda a maligna
Influência dos astros nos desterra.

E, como animado por essas palavras, Gonzaga, novo Melibeu, que vinha de aportar àqueles montes, exclama, por sua vez, num soneto à mesma D. Maria José:

Deixe que eu beije a mão que pôde um dia
ceder de amor às lastimosas cenas,
que entre as ânsias, a dor, a mágoa, as penas
renove a saüdosa idolatria.

Solto do véu mortal, ó feliz astro,
une ao cadáver a truncada testa,
levanta o belo colo de alabastro:

Uma alma grande junto a ti protesta
fazer a glória da defunta Castro;
a ilustre neta vês: Maria é esta.

A dourada idade, porém, tocava ao seu nefasto termo. Gonzaga, nomeado a 27 de fevereiro ouvidor e procurador de defuntos e ausentes na comarca de Vila Rica, lá se encontra em dezembro do mesmo ano. Mas já então e, em verdade, desde 29 de junho, estava decidido o fim daquela dourada idade. O futuro Dirceu de Marília só alcançará, por conseguinte, os dez últimos meses da administração de D. Rodrigo, que se encerrará em 10 de outubro do ano seguinte.

Um outro Meneses, em tudo, porém, a perfeita antítese de seu predecessor, dirige agora os destinos da capitania do ouro. Logo aos seus primeiros atos revela-se, no novo capitão-general, Luís da Cunha Meneses, o grotesco personagem que Gonzaga, provavelmente, e também Cláudio Manuel da Costa — pois a colaboração deste nas *Cartas Chilenas* não se limitaria à epístola inicial —, procuraram representar na figura do Fanfarrão Minésio. Tinham cessado de todo as alegres tertúlias do palácio, de modo que já Glauceste, embora mantendo relações aparentemente corteses com o novo governador — não tão cordiais, entretanto, como seriam as de Alvarenga, e nem decididamente más como hão de ser, em pouco tempo, as de Gonzaga —, bem pode lembrar-se agora daqueles versos de seu bom Sá de Miranda, onde perguntava, pensando nos saudosos serões da Corte:

Os momos, os serãos de Portugal,
tão falados no mundo, onde são idos,
e as graças temperadas do seu sal?

Dos bons tempos de D. Rodrigo restavam, porém, os laços cada vez mais íntimos que o prendiam a outros poetas da terra, como o coronel Inácio José de Alvarenga e, principalmente, como Tomás Antônio Gonzaga. A exemplo daqueles "pastores" romanos de fins do século antecedente, que, desamparados com a morte de Cristina da Suécia, sua protetora, se tinham decidido a perpetuar, de algum modo, o hábito das reuniões, sempre lembradas, do palácio Corsini, estes também saberiam prosseguir num convívio inaugurado sob tão bons auspícios. A Arcádia Ultramarina, ainda que não tivesse mais esse nome, achava-se agora viva, mais viva, de fato, do que ao tempo do conde de Valadares.

As reuniões efetuavam-se de preferência na larga varanda de Tomás Antônio Gonzaga, que por vezes hospedava Alvarenga,

em algumas das freqüentes viagens desse seu "primo", como o tratava, a Vila Rica, ou então na casa de Cláudio, a celebrada "choça" do caro Glauceste. Imagina-se que, além dos assuntos do dia, cuidassem os amigos, nesses congressos, como chamaria Gonzaga àquelas reuniões, das idéias e projetos literários que todos, ou quase, afagavam. Cláudio, mais velho e experiente no trato da poesia, sugeria correções às liras de Dirceu, que tinha os pensamentos ocupados cada vez mais por uma menina de seus 16 anos de idade, filha do capitão João Baltazar Mairinque, entregue aos cuidados de um advogado seu tio, o dr. Bernardo da Silva Ferrão. Na alegria constante desses pensamentos, tão em contraste com os tristes cuidados que ao sexagenário Cláudio causava a lembrança da cruel e formosa Eulina, deverá inspirar-se a maior e melhor parte das composições poéticas de Gonzaga.

Numa delas, dirigida à sua amada, já da prisão, evocará, melancólico, aquele "congresso":

Então eu me ajuntava com Glauceste
e à sombra de alto cedro na campina,
em versos te compunha e eles os compunha
à sua cara Eulina.
Cada qual o seu canto aos astros leva;
de exceder um ao outro qualquer trata,
o eco agora diz: *Marília terna*,
e logo: *Eulina ingrata*.

Em outra lira há de fixar abertamente o contraste entre Eulina e Marília. Se aquela parece valer, verdadeiramente, todo um tesouro, com as faces róseas, o divino olhar, o peito cristalino, sem nada que se assemelhe a seu crespo cabelo louro, adverte, no entanto, que belo é também o raio, que o movimento imita da serpente. "Não se julga formosura", exclama, "a formosura que mata". E depois de opor-lhe a sua Marília que, à natureza deve o rosto divino e as mãos de neve, assim concluirá:

Se mostro na face o gosto
ri-se Marília contente:
se canto, canta comigo,
e apenas triste me sente
limpa os olhos com a trança
do fino cabelo louro.

E, na feia masmorra onde o encerram, não deixará de rememorar o pequeno e seleto grupo de amigos:

Do caro Glauceste a choça
Onde alegres se juntavam
Os poucos da escolha nossa...

Nessas reuniões, e provavelmente na medida em que se acumulava o descontentamento generalizado contra o despotismo do governador, as palestras deveriam versar também sobre assuntos bem menos inocentes ou líricos. É delas, certamente, que nasceram algumas das mordazes críticas ao governador da capitania, preservadas através das *Cartas Chilenas*. E é nelas que o debate político e a sátira resvalarão facilmente para o plano, real ou hipotético, de uma "inconfidência", que ao criador daquela Arcádia há de custar, por fim, a liberdade e a própria vida.

* * *

Da parte que coube a Cláudio Manuel da Costa naquela conjura, ficou-nos principalmente a lembrança trágica do seu suicídio em um cubículo da Casa dos Contos de Vila Rica. Uma antiga tradição, ainda hoje endossada por historiadores e críticos ilustres, prefere ver nesse fim misterioso, obra de mãos criminosas, a mando de quem, para salvar-se, deveria perdê-lo[8]. Com isso, ao mesmo tempo, resguarda-se o poeta de qualquer responsabilidade naquele

8. A versão do homicídio, que com os dados até hoje conhecidos, não seria lícito perfilhar de todo ou repelir, parece ter circulado, com abundância de pormenores, em Vila Rica, contemporaneamente, ou quase, com a notícia oficial do suicídio. Publicou-a pela primeira vez Januário da Cunha Barbosa em 1829 no seu *Parnaso Brasileiro*. Outros autores, como Ribeyrolles, Ferdinand Denis, Richard Burton, Joaquim Norberto de Sousa Silva, Teixeira de Melo e Xavier da Veiga, entre outros, puderam recolhê-la posteriormente de contemporâneos do acontecimento ou da tradição oral ainda insistente em Ouro Preto durante o século passado. Uma narração da morte violenta do poeta, que se apresenta como fundada em informações de um dos conjurados, o cônego Manuel Rodrigues da Costa, falecido em 1844, pode ler-se em C. Raymundo Trindade, *Archidiocese de Mariana*, II (São Paulo, 1929), p. 1067. Ultimamente, houve quem tentasse abonar essa versão com socorro de perícia caligráfica da assinatura atribuída ao poeta que figura sob o "auto das perguntas" feitas nas casa do Real Contrato e também de uma crítica médico-legal do auto de corpo de delito feito no cadáver a 2 de junho de 1789. Cf. Jarbas Sertório de Carvalho, "O Homicídio do Desembargador Cláudio Manuel da Costa", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo*, 51 (São Paulo, 1953), pp. 47 ss.

triste depoimento prestado a 2 de junho de 1789 — antevéspera do dia em que foi encontrado seu corpo, já sem vida —, de onde seus companheiros e até seus amigos diletos, como Gonzaga, saem seriamente comprometidos. Segundo essa versão, o depoimento teria saído da mesma forja onde fora tramada sua morte, ou seja, do próprio palácio do governador.

Em todo caso, os dados de que dispomos sobre as circunstâncias em que se envolveu o poeta naqueles sucessos não nos autorizam facilmente a glorificá-lo. Dele não se poderá dizer que tivesse ânimo heróico. Teria, sim — são suas palavras —, "uma alma terna, um peito sem dureza". Atributo que se pode admitir num poeta, mormente num poeta árcade, mas que poucas vezes servirá de fundamento às austeras virtudes civis.

Cronologicamente, a vocação da poesia é a primeira que ele manifesta em público. Antecede mesmo a outra, que afinal abandonaria, a vocação eclesiástica. Com efeito, no mesmo ano de 1751, em que, no bispado de Mariana, é despachado o requerimento, sem data, onde solicita diligências para o sacerdócio, imprime-se seu livro de estréia, um "romance heróico ao Rev. D. Francisco da Anunciação, sendo segunda vez confirmado na dignidade de Reitor da Universidade de Coimbra". Chama-se *Munúsculo Métrico* e é composto na oficina de Luís Seco Ferreira, Coimbra. Dois anos depois, em 1753, faz imprimir, no Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, na mesma cidade, o *Epicédio* de oito páginas, consagrado à memória do reverendo frei Gaspar da Encarnação, reformador dos cônegos regulares de Santo Agostinho, da Congregação de Santa Cruz de Coimbra. Ainda de 1753 são o poema *Labirinto do Amor*, publicado, também em Coimbra, por Antônio Simões, e *Números Harmônicos*, "temperados em heróica e lírica consonância", impresso na mesma oficina. Estes dois últimos escritos não vêm enumerados na relação das suas obras que o autor enviou à Academia dos Renascidos. Entretanto, ali se menciona como já publicado, além da tese em cânones, com dedicatória deduzida de versos de Virgílio, o *Culto Métrico* a uma abadessa do mosteiro de Figueiró. A tese ou "conclusões em cânones" não se acha registrada nos arquivos da Universidade de Coimbra, segundo pôde apurar Alberto Lamego.

Além desses trabalhos publicados, Cláudio Manuel da Costa conservaria consigo, em manuscrito, dois tomos de poesia heróica e lírica em latim, italiano, português, castelhano e francês, um

volume de rimas pastoris em duas partes, intitulado "Musa Bucólica", um poema em oitavas sobre o Glorioso Parto de Maria Santíssima, com o nome de "Centúria Sacra", outro, joco-sério, em cinco cantos e também em oitavas, chamado "Cataneida", vários discursos em prosa sobre assuntos diversos e ainda poesias dramáticas que se tinham representado em teatros de Vila Rica e várias localidades de Minas, bem como no Rio de Janeiro.

Destas, informa que se mandara imprimir a que se intitula "Mafalda Triunfante", composta por empenho do bispo da diocese, sem contudo esclarecer se chegara a ser publicada. As outras peças representadas, que conservava em manuscrito, eram "Ciro ou a Liberdade de Camboides", "Circe e Ulisses", "Orlando Furioso", "Siques (Psiquê ?) e Cupido" (em rima solta) e finalmente "Calipso". Alude também a traduções feitas ora em rima solta, ora em prosa, "proporcionados ao teatro português", de várias peças do abade Pietro Metastasio, a saber: "Ataxerxes", "Dircéia"[9], "Demétrio", "José Reconhecido", "O Sacrifício de Abraão"[10], "Régulo"[11], "O Parnasso Acusado"[12]. Observa, finalmente, que só dá notícia, nesse rol, das "rimas e obras que se acham limadas, em termos de se darem ao prelo se convier ao autor, sendo muitos os papéis de que não faz menção".

De tão numerosos escritos "já limados" e prontos para o prelo, uma parte, ao menos, deve figurar entre as 320 páginas do volume *Obras*, que fará imprimir em Coimbra em 1768 na oficina de Luís Seco Ferreira. Nesse caso estariam, talvez, as "rimas pastoris" intituladas "Musa Bucólica", que corresponderiam às églogas e a certas cantatas do mesmo volume. Faltam-nos, porém, o poema "Cataneida" assim como a "Centúria Sacra" e os poemas dramáticos.

Deste último gênero é, porém, o drama intitulado *O Parnaso Obsequioso*, composto posteriormente, a fim de ser recitado "em música" no dia 5 de dezembro de 1768, em que fazia anos o conde de Valadares. Adquiriu-o Caio de Melo Franco a um livreiro de

---

9. Não existe obra de Metastasio com esse título. Seria talvez o *Demofoonte*, onde aparece, como heroína, Dircéia, a esposa secreta de Timantes.

10. Provavelmente a ação teatral intitulada, em italiano, *Isacco, Figura del Redentore*.

11. No original italiano, *Attilio Règolo*.

12. No original de Metastasio, *Il Parnaso Accusato e Difeso*.

Paris e fê-lo publicar, juntamente com outras peças poéticas recitadas por Glauceste Satúrnio na "academia" que se reunira em setembro daquele mesmo ano de 1768, para celebrar a posse recente, no governo da capitania das Minas, de D. José Luís de Meneses[13].

A inspiração da peça é claramente metastasiana e procede, talvez, do *Parnaso Accusato e Difeso* que o poeta cesáreo compusera para ser representado também "em música" nas festas do aniversário da imperatriz Elisabet, e que o próprio Cláudio Manuel da Costa teria já traduzido. O modelo metastasiano pode ser discernido, aliás, nos próprios títulos de algumas das composições teatrais — "Mafalda Triunfante", por exemplo, e "Ciro ou a Liberdade de Camboides", que o poeta mineiro registra na relação das suas obras inéditas, hoje, na sua maior parte, desconhecidas.

Dessa mesma relação, disse José Veríssimo que serviria para desvanecer a versão de certos biógrafos acerca de uma pretensa estada do poeta na Itália, assim como a outra, de que traduzira a *Riqueza das Nações* de Adam Smith. "O silêncio dos Apontamentos destas duas versões", continua, "basta, creio, para que as refuguemos de uma vez para sempre da biografia do poeta"[14]. As observações do crítico e historiador são, sem dúvida, procedentes, onde tenta negar a viagem italiana do cantor de Nize. Quanto à tradução de Adam Smith, mencionada por Januário da Cunha Barbosa e por outros repetida, haveria a ponderar que, datados de novembro de 1759, os apontamentos mandados à Academia dos Renascidos não poderiam, evidentemente, aludir à existência de qualquer tradução de uma obra que, como a *Riqueza das Nações*, só se publicará, no seu texto original, mais de 15 anos mais tarde, isto é, em 1776.

Outras razões, no entanto, tornam pouco crível que Cláudio Manuel da Costa tivesse, mesmo mais tarde, tentado essa tradução. Nada sugere, em primeiro lugar, seu conhecimento da língua inglesa, relativamente raro, na época, entre letrados brasileiros e mesmo

---

13. "Disse-nos o livreiro avaliador que o manuscrito do *Parnaso Obsequioso*, em 1899, já se encontrava em Paris, pertencendo a José Maria de Heredia. Não fez parte de seu catálogo. Acredita ter sido oferecido ao poeta por um dos condes de Valadares, pois ainda que com segurança não se recorde, julga ter ouvido certa manhã em que fora levar alguns livros à casa de Heredia, aquele nome pronunciado num grupo de pessoas presentes". Caio de Melo Franco, *O Inconfidente*, *cit.*, p. 13.

14. *Apud* A. Lamego, *op. cit.*, p. 107 n.

portugueses. Um caso como o do cônego Luís Vieira da Silva, amigo de Cláudio e que, em sua livraria em Vila Rica, contava mais de 30 obras nessa língua, era verdadeiramente excepcional. Milton, a quem o poeta dedica uma ode e que seria, aparentemente, dos autores de sua preferência, só é citado, nas notas ao *Vila Rica*, através do francês. E a hipótese de que viesse a conhecer Adam Smith através do francês só pareceria plausível se não soubéssemos que a primeira tradução francesa da *Riqueza das Nações* data do ano de 1794, quando Cláudio Manuel da Costa já não pertencia aos vivos.

Das suas obras que chegaram até os nossos dias ou que são por ora acessíveis — de muitas, mesmo entre as impressas, só se tem notícia através do *Dicionário Bibliográfico* de Inocêncio da Silva e dos seus "Apontamentos" —, hão de figurar, em primeiro plano, as que se reúnem no texto das *Obras* de 1768, acrescido de outras de várias procedências na edição publicada em 1903 sob a direção de João Ribeiro. Há a mencionar, ainda, o poema *Vila Rica*, impresso primeiramente em 1839-1841 na Tipografia do Universal de Ouro Preto (o prólogo ou "Fundamento Histórico" do mesmo poema já se publicara no periódico *O Patriota* do Rio de Janeiro, em abril de 1813), abordado em outra parte desta obra e, por fim, as peças que só se imprimiram em 1931, na obra já citada de Caio de Melo Franco sobre o inconfidente Cláudio Manuel da Costa. Quanto às *Cartas Chilenas*, a crítica mais autorizada atribui-as hoje, geralmente, a Tomás Antônio Gonzaga.

Só de um modo vagamente estimativo seria possível tentar-se uma ordem cronológica aproximada para as suas poesias conhecidas. Segundo todas as probabilidades, o próprio autor não obedeceu a essa ordem na edição de 1768, tendo preferido abrir o volume com aquelas que, para usar suas palavras, se achassem "mais limadas". E, que esse polimento constituiu aqui uma das suas preocupações mais bem-sucedidas, parecem indicá-lo as palavras de louvor que mereceram precisamente de um dos autores que maior apreço deram, entre nós, ao apuro formal na poesia, em particular no soneto. Como sonetista, disse, com efeito, Alberto de Oliveira, Cláudio Manuel da Costa é "o maior de sua plêiade e maior da língua, entre Camões e Bocage"[15].

---

15. Alberto de Oliveira, "O Soneto Brasileiro", *Revista de Língua Portuguesa*, VIII (Rio de Janeiro, Novembro de 1920), p. 25 s.

Dos poemas que não constaram daquela edição e podem ser lidos hoje na de 1903, sabe-se que o *Epicédio* consagrado à memória de frei Gaspar da Encarnação se publicou no ano de 1753. É, aparentemente, a mais antiga entre as obras de Cláudio Manuel da Costa que chegaram ao nosso conhecimento, uma vez que os historiadores e críticos modernos não conseguiram descobrir nenhum exemplar do *Munúsculo Métrico*, impresso dois anos antes daquela data.

Tendo regressado ao Brasil pouco tempo depois, ou seja, em 1753 ou 54, Cláudio Manuel da Costa não pôde alcançar, durante sua residência em Portugal, a consagração das novas tendências poéticas através da Arcádia Lusitana ou Ulissiponense, que só nasceria dois ou três anos mais tarde. Ele mesmo, no prólogo às suas obras, tenta explicar certos ornamentos de que, à maneira dos seiscentistas, teria sobrecarregado algumas poesias, lembrando que o bom gosto, ou seja, o gosto arcádico, apenas começava a insinuar-se em Portugal ao tempo dos seus estudos universitários. "Pudera desculpar-me", observa ele, com efeito, "dizendo que o gênio me fez propender mais para o sublime, mas temendo que ainda neste me condenes o muito uso das metáforas, bastará, para te satisfazeres, o lembrar-te que a maior parte destas obras foram compostas ou em Coimbra, ou pouco depois, nos meus primeiros anos, tempo em que Portugal apenas começava a melhorar de gosto nas belas letras. A lição dos gregos, franceses e italianos, sim, me fez conhecer a diferença sensível dos nossos estudos e dos primeiros mestres da poesia. É infelicidade, que haja de confessar, que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução".

De Cláudio Manuel da Costa não se poderia esperar, em verdade, que fugisse, nas suas primeiras tentativas literárias, à regra ainda geral entre autores portugueses do seu tempo, fiéis às fórmulas que o Arcadismo procuraria destronar. Mesmo depois de Verney e de seu *Verdadeiro Método de Estudar*, onde se estigmatizava, em nome das novidades francesas ou italianas, o gosto do artifício barroco, que os perseguia tanto, ou quase, como aos espanhóis, não faltará entre eles quem saia à liça para defender tais artifícios e ornamentos. É o caso, por exemplo, do padre Antônio Pereira de Figueiredo, oratoriano, autor de certa *Carta de um amigo a outro amigo, na qual se defendem os Equívocos contra o indiscreto juízo que deles faz o autor da obra intitulada Verdadeiro Método de Estudar*.

Se as obras que Cláudio Manuel da Costa julgaria mais tarde devidamente limadas e dignas, por isso, de publicação foram compostas, em sua maioria, ainda no período de Coimbra, há razões para se supor que o teriam sido já nos últimos meses desse período, quando se preparava para o exílio na própria terra, de que tantas vezes se lamenta. Ou que o foram na forma ainda bruta que ostentam outros poemas seus, posteriores à edição de 1768, que puderam ser até hoje preservados. Neste caso, o remate final das mesmas obras dataria, provavelmente, já dos primeiros tempos de seu estabelecimento em Vila Rica, findos os estudos universitários.

Tal suposição é explicável quando se observa que Cláudio Manuel da Costa ainda é tributário, por todos os aspectos, da velha maneira, ao publicar-se, quando já deveria estar de malas prontas para vir ao Brasil, o *Epicédio* à memória de frei Gaspar da Encarnação, estremes, ainda, de qualquer influência daquele "bom gosto" que mal principiava a manifestar-se nas letras lusitanas, segundo se pode notar por oitavas como esta, com que se inicia o poema:

Se em puras fráguas de votiva chama
Tanto suor Arábico liquida
O egípcio culto a seus Heróis, que fama
Enriqueceram dos troféus da vida;
Se o resplandor da fugitiva rama
A tanta cópia em mármore erguida
Romano zelo em reverente indulto
Pagou por feudo, tributou por culto.

E àquele ano de 1753, em que seu autor já estava prestes para voltar à sua terra, ainda pertencem obras tais como *Labirinto do Amor* ou *Números Harmônicos*, de que hoje só se conhecem os títulos: não é preciso mais, porém, para filiá-las, com seguras probabilidades, àquele gosto que ele mais tarde desaprovaria, confessando, embora, que as desaprovava antes na teoria do que na prática. Mesmo depois de plenamente convertido às novas tendências deve ter guardado, no íntimo, um certo fraco por vários desses primeiros frutos de seu engenho, contemporâneos, talvez, do *Epicédio* ou até mais antigos. Do contrário mal se compreenderia que, ao rever, emendar e selecionar entre os seus escritos, os mais dignos de figurar na edição de 1768, não se sentisse com ânimo bastante para excluí-los de todo.

No prólogo ao volume, ele mesmo admite que o leitor preocupado da "comũa opinião", quer dizer, em outras palavras, já compenetrado da parcialidade, que se tornara geral, em favor do estilo direto e simples, poderia estranhar a "elegância ornada" de alguns daqueles poemas, sobretudo dos poemas pastoris. Se a objeção seria fundada, neste caso, cabe notar que, seguindo a tradição bucólica, não interrompida através de todos os desvarios do século XVII, que ao contrário seguira largamente os exemplos de Guarini e do Tasso da *Aminta*, Cláudio Manuel da Costa guardara aqui do passado imediato, cujo gosto desaprova, justamente as formas menos incompatíveis com a sensibilidade agora triunfante.

Sem uma boa parte de artifício e maneirismo, não existiria, com efeito, a inspiração bucólica, nos moldes que se fixaram desde o tempo de Teócrito, esse alexandrino ou, o que significa a mesma coisa, esse representante do "barroco" da Antiguidade clássica. Mas a própria afetação rústica deveria constituir obstáculo a que o maneirismo se exacerbasse até as fulgurações do chamado "estilo culto". Ou então chegaria a tal extremo em casos de exceção, explicável em épocas tão afeitas a distorções e paradoxos. Contudo, o próprio Góngora, que tenta superar aquele obstáculo, não deixa de referir-se, nos versos iniciais de sua "Fábula de Polifemo y Galatea", a

Estas que me dictó, rimas sonoras,
culta si, aunque bucólica Talia,

deixando entender a singularidade notável de sua musa, que reunindo em si duas qualidades ordinariamente separadas ou opostas, pode ser rústica, sem por isso deixar de ser refinada ou engenhosa: "culta si, *aunque* bucólica".

Não são dessa espécie rara as elegâncias de que se vestem as poesias pastoris do nosso Glauceste. Nada nelas parece sugerir algum contágio do Góngora do "Polifemo" ou, ao menos, daquele Marino bem menos caliginoso que escreveu a *Sampogna*. Muito mais visível é sua dependência direta dos quinhentistas, de Camões principalmente ou do Sannazaro, para não mencionar os latinos e os gregos, Virgílio ou mesmo Teócrito.

Do Marino, se guardou alguma lição, foi aquela que manda manter as obras literárias "sob a lima até ao nono e ao décimo ano, assim como o fizeram Cina, com sua Esmirna e Isócrates com

seu Panegírico". E talvez se lembrasse daquele exemplo, invocado pelo mesmo "Cavalier", da tartaruga que os antigos punham sob a estátua de Minerva, querendo acenar com esse emblema ou hieróglifo, para a necessidade de se proceder lentamente "no rever e publicar as fadigas da mente: sendo muitíssimo verdadeiro que nenhuma página passou jamais à imortalidade antes de ser invadida pela poeira e nenhum livro pôs o freio nos dentes da inveja sem ter sido mordido primeiramente pela traça"[16].

Cláudio, que alude, por sua vez, ao trabalho de sua lima na carta dirigida aos Renascidos, e que nunca se deixará convencer das virtudes da espontaneidade, só bem mais tarde exaltadas por alguns dos nossos árcades, não precisaria, aliás, do Marino para absorver um ensinamento que também é de Horácio. A própria exigência de uma espécie de hibernação de nove anos para todas as obras que da lei da morte pretendam libertar-se, lá está expressa, com todas as letras, nas páginas da *Arte Poética*, essa verdadeira bíblia dos autores do Setecentos.

Mas se, como todos os árcades, Cláudio Manuel da Costa devia conhecer bem o seu Horácio, a verdade é que não deixou de ler e mesmo de seguir, nos limites do tolerável para o gosto mais corrente em sua época, os preceitos daqueles que tinham procurado zelosamente codificar os ideais estéticos representados, no século anterior, por Marino e Góngora. Não é por acaso que, na relação, bastante truncada, aliás, de sua livraria pessoal em Vila Rica, incluída nos traslados dos seqüestros dos bens dos Inconfidentes, constam as obras dos dois autores que, melhor do que ninguém, trataram de compendiar aqueles ideais, tanto na poesia como na prosa: dois volumes de Baltasar Gracián, que escreveu o célebre *Agudeza y Arte de Ingenio*, e o *Cannochiale Aristotèlico*, do italiano conde D. Emanuele Tesauro[17].

E é nele, muito mais do que em qualquer outro poeta da Escola Mineira, que, sob a vestidura arcádica, se podem distinguir elementos que ainda traem bem nitidamente certas manifestações

---

16. Marino, *La Sampogna* del Cavalier... (Paris, 1620), ã iiij.

17 Cf. *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, V (Rio de Janeiro, 1936), p. 264. É sem dúvida esta última obra, isto é, o *Cannochiale Aristotelico o sia Idea dell'Arguta, et Ingegnosa Elocutione che serve a tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria et Simbolica*, etc. que o escrivão da ouvidoria de Vila Rica, copiando mal e às pressas, reduziu a *Canonisari Aristori* de Dom Manuel Thesouro, que é como se lê no texto hoje impresso dos Autos.

próprias do gosto barroco, ainda geral entre poetas portugueses à época de sua formação, como estudante em Coimbra, e a que ele parece aludir no prólogo das suas obras, onde, em outras palavras, se refere ao seu gênio, que o fizera "propender mais para o sublime".

Se os traços desse "barroco na Arcádia" podem discernir-se sob a ornamentação característica dos seus próprios poemas pastoris, o fato de ter gasto em polir e em filtrar suas obras um período bem superior aos nove anos do preceito de Horácio e do Marino não impediu que, em outros casos, aqueles traços aflorassem intactos à superfície. É dispensável, com efeito, uma análise em profundidade para mostrar como, além do já citado *Epicédio*, e mais, talvez, do que este, certas peças breves do seu livro, como os romances "Lize", "Antandra", "Altea" e "Anarda", que o seu autor não quis renegar, se inscrevem totalmente, ou quase, na tradição seiscentista.

Seria ilusório presumir que, recorrendo a uma expressão popular, de remotas raízes no mundo ibérico, especialmente em Castela, como é o caso do "romance", por isso mesmo mais apta, na aparência, a conjugar-se com o ideal de simplicidade e naturalidade exaltado pelo Arcadismo, Cláudio Manuel da Costa, aqui, como no caso das suas composições bucólicas, decidira guardar, do passado próximo, as formas mais compatíveis com o gosto de seu tempo. Isso pareceria plausível, ao primeiro relance, se não soubéssemos que a "naturalidade" agora reclamada é substancialmente diversa da que se manifesta através da poesia popular e anônima, e também que a "rusticidade" pastoril, tão decantada entre os novos poetas, é, em realidade, uma convenção erudita e cortesã.

Já na segunda metade do Seiscentos, e na própria Espanha, o *romancero* popular começara a cair em descrédito, nos meios mais educados e, sob a influência progressiva, agora, da arte clássica, esse descrédito só poderia aumentar. "A arte de regras, o pseudoclassicismo, a poética de Luzán", escreve um ilustre crítico e filólogo dos nossos dias, "tudo isso foi conspirando progressivamente para fazer com que os romances viessem a ser desdenhados durante o século XVIII. O resultado foi que eles se ausentaram quase completamente da literatura para se refugiarem nos vilarejos apartados e nos campos"[18].

---

18. R. Menendez Pidal, *Flor Nueva de Romances Viejos* (Buenos Aires, 1941), p. 38.

Mas não é ao menos nas nascentes populares e anônimas dessa poesia "inculta", por isso mesmo digna de um sobranceiro desdém para o século das Luzes, das ciências e da razão, é, sim, nas suas reelaborações eruditas e "cultas" — no sentido seiscentista —, estas, agora, já não só desdenhadas, mas rancorosamente combatidas, que Cláudio foi beber sua inspiração. É através das leituras de Góngora, Quevedo e Lope, que ele ganha acesso a essas formas pretensamente naturais. Nos "romances artificiosos", como foram designados, a estrutura popular e antiga dessas peças — seqüência de linhas de 15 sílabas, com assonância monorrima, subdividida cada linha, por sua vez, em dois heptassílabos — é posta a serviço do gosto engenhoso das classes mais educadas da Espanha do "Século de Ouro".

Mesmo em sua forma originária, o romance tradicional, com os seus labirínticos entrechos, suas surpresas, sua ornamentação coloquial, todo o artifício ilusionista, "quase barroco"[19] do conjunto, parecia predisposto ao bom êxito numa época em que se valorizariam ao extremo essas características. Não foi, porém, na fase de transfiguração do vulgar e plebeu no culto e aristocrático, quando guardava ainda muito de sua graça virginal, que o pôde captar aquele estudante ido dos longínquos socavões do ribeirão do Carmo para as idílicas campinas do Mondego. Foi, sim, quando se achava de há muito convencionalizado, anquilosado e pode dizer-se que fossilizado.

Século e meio depois das tentativas de D. Luis de Góngora y Argote, são ainda os acentos gongorianos que se refletem em romances como este, onde aos motivos heróicos, tradicionais no gênero, se substituem temas de égloga piscatória:

Pescadores do Mondego,
Que girais por essa praia,
Se vós enganais o peixe,
Também Lize vos engana.

Vós ambos sois pescadores,
Mas com diferença tanta;
Vós ao peixe armai com redes,
Ela co's olhos vos arma.

19. Karl Vossler, *Die Dichtungsformen der Romanen* (Stuttgart, 1951), p. 226.

Vós rompeis o mar undoso,
Para assegurar a caça;
Ela aqui no porto espera,
Para lograr a filada.

Vós dissimulais o enredo,
Fingindo no anzol a traça;
Ela vos expõe patentes
As redes, com que vos mata.

O romance, que se desenvolve sempre nesse tom, é todo ele a seqüência de "agudezas" barrocas, compreendida, cada qual, em uma das estrofes. E se quiséssemos classificá-las segundo o mais autorizado compêndio seiscentista — o de Baltasar Gracián —, diríamos que se trata de agudezas "por semelhança conceituosa", isto é semelhanças que contenham sutileza e conceitos que incluam algum elemento de "mistério, contrariedade, correspondência, improporção, sentença, etc.". Além do artifício retórico, devem abranger ainda o conceituoso, "sem o que não seriam mais do que tropos ou figuras sem alma de sutileza"[20].

A fórmula desse conceitismo é, sem mudança, a de inúmeros romances artificiosos do Século de Ouro espanhol, e deles pode servir como exemplo esta passagem do poema "Las Aguas de Carrion", composto em 1599 por Góngora e que, por sinal, também parte de um motivo piscatório:

Las redes al sol tendía
sobre la caliente arena
cuando se vió salteado
de la cazadora bella.

Más despedían sus ojos
que trae su aljaba, saetas,
y tanto más ponzoñosas
cuanto es más desdén que hierba, etc.

Não faltam, além disso, entre essas peças de Cláudio Manuel da Costa, as agudezas chamadas de "conceitos por dessemelhança",

---

20. Lorenzo (Baltasar) Gracián, *Obras Completas* de..., I (Buenos Aires, 1943), p. 174.

que, para Gracián, eram primores ainda mais peregrinos do que as outras, por semelhança conceituosa. Sirvam de exemplo as estrofes seguintes:

Pastora de branco arminho
Não me sejas tão ingrata,
Que quem veste de inocente
Não se emprega em matar almas.

Deixa o gado que conduzes,
Não o guies à montanha
Que em poder de uma fera
Não pode haver segurança, etc.

Ainda quando se utiliza nesses seus romances da tópica derivada da mitologia clássica é aos modelos do Século de Ouro espanhol que recorre, bem mais do que aos dos quinhentistas portugueses, que também se tinham servido largamente daquela tópica. O pastor Dalizo, por exemplo, esse novo Orfeu, que

vezes muitas
Afinando a doce avena,
Parou as ligeiras águas,
Moveu as bárbaras penhas,

e que,

Sobre uma rocha sentado,
Caladamente se queixa;
Que para formar as vozes
Teme que o ar as perceba,

pode fazer pensar naquele Lereno de Francisco Rodrigues Lobo, o qual, sentado ao pé de um penedo, a lira há de tocar tão docemente que emudecerá as aves do arvoredo e fará

deter do Liz claro a corrente
Tornar atrás o vento furioso...

Com muito maior razão, porém, lembrará o Alcino de D. Luis de Góngora, Orfeu do Guadiana, que, ferindo as temperadas cordas da dourada cítara

al son desata los montes
y al son enfrena las aguas.

Neste caso a similitude não é apenas conceitual, mas também e principalmente formal e rítmica, produzida pelo efeito daqueles heptassílabos em que se decompuseram as linhas do romance primitivo, encadeados pela rima toante, que nas composições desse tipo deixadas por Cláudio Manuel da Costa são geralmente em *a a* (caça — filada; ingrata — almas; traça — mata), mas podem ser, também, em *e a* (ribeiras — ovelhas; avenas — penhas...) ou em *i a* (ovelhinhas — guia; vizinha — fica; cristalinas — silvas ...).

Contudo, sua docilidade ante o modelo dos romances artificiosos de Góngora, Quevedo ou Lope não é tanta que o impeça de quebrar, aqui e ali, essa fórmula. Já nessas produções da juventude deparamos com alguns elementos característicos que o poeta há de desenvolver em suas obras ulteriores. Essa primeira afirmação pessoal é manifesta na temática, como se tentará mostrar adiante, mas atinge igualmente a versificação. Assim, por exemplo, em "Anarda", onde se insinuam já os motivos virgilianos, não é por simples acaso que encontramos, em vários lugares, estrofes de assonâncias alternadas. E se bem que os autores seiscentistas nem sempre obedecessem à risca, nos seus romances, ao esquema setissilábico a que tinham sido reduzidas essas composições em sua forma estrófica, havendo os que recorriam ocasionalmente a linhas de seis e mesmo, como sucede a Quevedo, por exemplo, no seu

Una bella niña
rúbia como el sol,

de cinco sílabas, nenhum, ao que parece, foi até ao tetrassílabo, como Cláudio Manuel da Costa, que remata um romance, composto no restante segundo os padrões habituais, com versos tais como estes —

Tenras ovelhas,
Fugi de Anarda,
Que é flor fingida...

— onde já se pode reconhecer um eco das arietas de melodrama.

Se as aparências não enganarem no caso, pode-se, hipoteticamente, tentar reconstruir a passagem do poeta desta fase, onde

ainda se mostra impregnado de influxos seiscentistas, para a outra, em que já se deixa empolgar pelas modas arcádicas, tomando em consideração o extraordinário êxito que já alcançavam em Portugal, nos seus tempos de estudante, as peças teatrais e as cançonetas do abade Pietro Metastasio.

A transição não seria violenta, daquelas quadras relacionadas entre si pela simples assonância monorrima e as estâncias geminadas, em versos igualmente brevilíneos, de ritmo freqüentemente trocaico, em que a quarta linha termina em aguda, aconsoantando-se com a correspondente da quadra imediata, tudo de acordo com o esquema ideal ABBC-ADDC, que distinguem muito das novas árias e cançonetas. É interessante notar, a propósito, que o brasileiro, adotando embora esse esquema em algumas das suas composições dessa época, serviu-se não raro da assonância, tal como nos romances, em vez de recorrer à rima perfeita, que é obrigatória no modelo metastasiano: indício de que ainda não se desprendera inteiramente dos seus antigos numes.

Seja como for, a sedução exercida pelo italiano parece ter sido cabal no seu caso, abrindo-lhe rumos para uma nova trajetória poética. De início, como quase sempre sucede em casos tais, ela se traduz numa docilidade sem reservas ao prestígio dessa novidade. A tal ponto que os futuros biógrafos do poeta, empenhados porventura em bisbilhotar fatos ainda hoje ignorados de sua vida em Portugal, nos tempos de estudante, ficarão talvez desobrigados de investigar a possível identidade daquela Nize, que então principia a aparecer nos seus versos e só será abandonada mais tarde, já no Brasil, em favor da cruel Eulina.

Por mais atraentes que possam ser as interpretações anagramáticas, seus resultados têm sido freqüentemente negativos ou falhos quando aplicados aos poetas quinhentistas e sobretudo setecentistas. Não é obrigatório que esses poetas pretendam aludir a tal ou qual Inês, quando se queixam dos enganos de sua Nize e nem, também, a esta ou àquela Isabel, quando celebram os encantos e as tiranias de sua Belisa. A Nize em que se transforma de súbito a Lize dos romances e de algumas cantatas de Cláudio Manuel da Costa se tem, como é provável que tenha, elementos tomados a uma ou várias personagens da vida real, transfigurados pela convenção lírica, é antes de tudo de inspiração literária e particularmente metastasiana.

Não é talvez por acaso que aquela transformação coincide, aproximadamente, com os vários poemas seus em que se sente já, bem definido, o selo do novo mestre. Sua Nize é, então, claramente, a Nice de Metastasio e, com efeito, sob este último nome, é que aparece nas composições que lhe dedicará em italiano. Mais do que isso, é o tema central da cançoneta *La Libertà — A Nice*, composta em 1733 e também da *Palinodìa*, escrita, esta, em 1746 — três anos antes da chegada de Cláudio a Coimbra —, ambas logo traduzidas em diversas línguas européias, que se glosa constantemente em tais peças.

Num dos sonetos de Glauceste Satúrnio, o XC — redigido em italiano e incluído no volume das suas *Obras* —, retomam-se sem disfarce e, certamente, sem o intuito de disfarce, que seria então descabido, os motivos daquelas duas cançonetas para condensá-los na breve moldura de 14 decassílabos. Principia o brasileiro por dissuadir sua musa — "Esci d'inganno, ó Nice" — da suposição de que ainda a adora. Pretende falar-lhe com a maior franqueza e chama atenção para sua aparência perfeitamente tranqüila. Não consegue, no entanto, resguardar essa aparência e, no terceto final, explode o sentimento verdadeiro e profundo de uma alma que a outra coisa não almeja senão perder-se no incêndio que ele próprio ateara. É uma variante desse o soneto seguinte, onde o amante, servindo-se do mesmo estratagema, tenta convencer à ingrata de que, graças aos seus enganos, cuidará, já agora, de seguir os sábios conselhos que lhe dita o desengano de amante.

Em uma composição imitada, no ritmo e na estrutura, da *Libertà* metastasiana, despedindo-se o poeta de seu ídolo amado, anuncia-lhe:

> Lá, desde o meu desterro,
> Verás, que esta corrente,
> Te vem fazer presente
> A ânsia do meu mal.
> Verás que em meu retiro
> Só gemo, só suspiro,
> Mas quando é que tu viste
> Um triste
> A respirar!

Redigida logo antes do "desterro", tudo faria crer que essa canção de adeus foi escrita ainda em Portugal, se o autor já não

se desse, nela, o título de "Pastor Árcade, Romano, Ultramarino", título que só viria a adotar, aparentemente, muito mais tarde. Resta-nos supor que esse título acadêmico, além do próprio nome arcádico de Glauceste Satúrnio, que o acompanha, ele os terá aposto ao poema só depois de o ter "limado" devidamente e quando organizava para a impressão o volume de 1768, que é onde primeiramente o publicará.

Em favor da idéia de que teria sido redigido antes de sua vinda ao Brasil, quando apenas começava a impressionar-se com os modelos metastasianos, milita a circunstância de, diversamente do que lhe sugeriam tais modelos, recorrer quando muito à simples assonância — recordação, talvez, de sua recente fase hispanizante — em lugares onde os novos padrões reclamariam a consonância perfeita. É o que sucede particularmente com os primeiros versos de cada uma das estrofes geminadas, em que vemos, por exemplo, "amado" concertar-se com "ingrata"; "pena" com "emprego", "mágoa" com "braços". E é ainda a rima toante que, na maioria dos casos, associa também os versos finais das duas estrofes gêmeas, como sucede no trecho acima reproduzido, em que a palavra "respirar" responde a "mal". Outra possível reminiscência da mesma fase está ainda no fato de seguir-se a essa despedida uma resposta de Nize a Fileno, feita pelas mesmas rimas, uso bastante generalizado entre autores seiscentistas.

Cláudio separa-se ainda do modelo italiano quando introduz, ao fim de cada segunda estrofe emparelhada, este estribilho uniforme —

Mas quando é que tu viste
Um triste
Respirar!

— a que Nize retrucará, pelas mesmas rimas, com este outro:

E tu que assim me viste
Partiste
A respirar!

A discrepância com o molde metastasiano não atingirá, porém, o timbre e nem o ritmo. Apenas para fazer realçar o recurso ao que seria uma rima interna perfeita introduzida num hexassílabo final para encadeá-lo ao anterior, teve seu autor o cuidado de apresentá-lo graficamente bipartido.

A contagiosa atração que deve ter exercido sobre Cláudio Manuel da Costa a cançoneta *La Libertà* transparece de outro poemeto seu intitulado "À Lira Desprezo". Aqui, mais uma vez, é tangível a lembrança do italiano no voluntário paralelismo do tema: o amante cansado dos rigores e enganos de sua amada — o "grazie agl'inganni tuoi" do original — respira, já, ou supõe, ou finge respirar, agora tranqüilo, e exalta sua indiferença atual com uma ênfase já por si bastante suspeita:

Vai-te, que já não quero
Que devas a meu peito
Aquele doce efeito
Que me deveste já.

Contigo já mais fero
Só trato de quebrar-te,
Também hás de ter parte
No estrago de meu mal.

E assim como no Metastasio à proclamação dessa pretensa liberdade segue-se um pedido de perdão, um humilde e encantado sujeitar-se à doce tortura dos grilhões de amor em *Palinodìa* —

Placa gli sdegni tuoi,
Perdono amata Nice ...

— o brasileiro, igualmente, irá compor, no mesmo espírito (e ainda com o mesmo título, pois que esta segunda peça também se chamará "Palinódia"), sua ditosa retratação:

Contigo partir quero
As mágoas de meu peito;
Quanto diverso efeito,
Do que provaste já!

Não cuides que sou fero
Porque já quis quebrar-te:
No meu delírio, em parte,
Desculpa tem meu mal.

Note-se que, aqui, não somente o brasileiro como o próprio Metastasio, que, aliás, nunca se imunizara completamente das influências seiscentistas, tanto que lia assiduamente o seu Marino, servem-se na palinódia das mesmas rimas usadas na cançoneta anterior.

A intenção parodística faz-se em Cláudio Manuel mais manifesta, e parece presumir entre os leitores um prévio conhecimento dos dois poemas do italiano, através da substituição da musa inspiradora, da segunda pessoa, em ambos os casos. Metastasio fala diretamente a sua Nice, ao passo que a Nize de Cláudio, causa verdadeira, embora, da suposta libertação, é aqui uma espécie de *tertius gaudens*, só mencionado de passagem:

Nize, que a cada instante,
Teus números ouvia,
Ou fosse noite, ou dia,
Já mais não te ouvirá.

Cansado o peito amante,
Somente ao desengano,
O culto soberano
Pretende tributar.

Promessa frívola ou vã, de que o amante — neste caso a própria lira — se há de desdizer na palinódia correspondente, quando exclama:

Clamar a cada instante
O nome que me ouvia,
Ou seja noite, ou dia,
O bosque me ouvirá.

Bem que a meu culto amante
Resista o desengano,
O voto soberano
Te espero tributar.

O poeta dirige-se, com efeito, à sua lira, que parecendo, num momento passageiro, esquiva aos seus apelos e incapaz de dar-lhe alívio ao desengano, se revela depois a companhia constante de seu coração e, não raro, um motivo de alento, em meio dos sofrimentos que o destino lhe faz padecer:

Na mesma paz que tiras,
Me dás a melhor paz.

O poeta parece ter guardado sempre certa predileção por essas duas peças, pois mais tarde, provavelmente bem mais tarde, na égloga intitulada "Franceliza", onde dois pastores, em que ele mesmo se

desdobra, narram seus tristes cuidados e, para dissipá-los, procuram entrar, mais uma vez, "naquele sonho da néscia mocidade", um deles, Menalca, recordará a despedida que à sua cítara fizera outrora e a solicitude com que depois emendara o falso desdém com que dela fingira separar-se:

Que busco infausta lira...? já clamava,
Vem adorada lira..., de outro modo,
A mesma cantilena já trocava.

Também Lícidas, a outra personificação de Glauceste na mesma lira, evocara o dolorido pranto com que, em tempos já distantes, clamara por seu "ídolo amado", parecendo querer aludir a um dos sonetos mais celebrados, até hoje, do poeta mineiro. Justamente o soneto que termina com aquele verso —

Nize? Nize? Onde estás? aonde? aonde?

— que, segundo sugeri em outra oportunidade, bem poderia ser um eco do verso inicial do *Endimião* de Metastasio:

Nice, Nice, che fai? Non odi come...[21]

Que Cláudio Manuel da Costa conhecia bem essa ação teatral do italiano, mostra-o o fato de a ter glosado na cantata VII, que inclui no volume das suas *Obras*. Nessa, talvez uma das primeiras da sua fase "metastasiana", se assim se deve dizer, o amante, depois de bradar sem resultado —

Nize? Nize? Meu bem? Ah! se inda aos longes
Chega o clamor de meus suspiros...

— passa a declamar:

Vou pisando esta floresta
E os teus passos vou seguindo;
Cego Amor vai conduzindo
Como norte, a minha fé.

21. Cf. Sergio Buarque de Holanda, (Sergio não indicou a referência. A. C.)

No *Endimião*, é a própria Nice quem, desperta do sono graças ao clamor de Diana, protesta submissa:

> A seguir l'orme tue fu lenta Nice?
> . . . .
> Seguace più fedel di me non hai.

Nada impede, note-se de passagem, que a essa cantata, nascida aparentemente bem antes, não ao soneto, onde o mesmo tema será retomado pelo poeta brasileiro, quando seus recursos de expressão já se encontrariam plenamente amadurecidos, se faça alusão na égloga citada. Esta poderia ser, assim, aproximadamente contemporânea ou talvez mesmo anterior ao soneto.

A verdade, porém, é que ao evocar em "Franceliza" aqueles tempos da "néscia mocidade", o poeta já teria superado definitivamente a "fase metastasiana". Ou sua dependência em face do italiano só se manifestará, agora, de modo intermitente, através de traduções e mesmo de imitações aconselhadas por circunstâncias de momento. Desta, resta-nos ainda hoje um exemplo com o seu *Parnaso Obsequioso*.

Assim, se há um modelo para essa égloga é sem dúvida Teócrito, no VII idílio, seja diretamente, seja através de Virgílio, o Virgílio da IX bucólica, onde aparecem Lícidas e Moeris, servidor de Menalcas, despojado agora dos seus bens, a relembrarem versos antigos deste último. Ou através do Sannazaro, que em seu idílio III nos mostra o pastor Montano, incitado por Uranio, seu companheiro, a buscar na memória algumas das cantilenas que compusera. "Qual delas cantarei", pergunta Montano, "pois que vão a uma centena as que fiz! A do *fero tormento*? Ou a que assim principia: *Alma minha bela*? Direi aquela outra, talvez: *Ai cruel estrela...*"

O parentesco formal é bem evidente, sobretudo com o idílio de Sannazaro, posto que os nomes dados aos pastores pertençam antes a Virgílio e a Teócrito, e apontam-nos para o rumo que toma a poesia de Cláudio Manuel da Costa após a revelação de Metastasio.

Se aplicada a épocas como a nossa, já saturadas do individualismo romântico, essa determinação dos antepassados espirituais de um autor, tão do gosto dos historiadores positivistas, redunda geralmente numa pesquisa de fontes estéril e inconseqüente, o mesmo não se dirá com relação aos tempos em que a imitação dos grandes modelos do passado se apresentava como virtude e quase como dever.

Nesse caso — é o caso, em particular, de Cláudio Manuel da Costa e dos nossos árcades —, a presença de tais modelos pode fornecer-nos, ao contrário, pontos de referência estáveis que serão singularmente úteis para qualquer esforço de inteligência crítica e histórica do mesmo autor.

Não são as "influências" recebidas, através de sua evolução, por um determinado escritor, o que importa verificar num esforço dessa natureza, nem saber as razões particulares que o teriam levado a escolher este ou aquele "antecedente" literário — pois a verdade é que tais escolhas se prendiam tanto quanto possível, naqueles tempos, a convenções e padrões comumente aceitos e dependiam, em muito menor grau do que hoje, de um critério pessoal —, nem ainda chegar a um julgamento inequívoco de valor. Mas justamente pelo fato de nos apresentar a existência quase obrigatória daqueles "antecedentes" uma escala de referências mais ou menos fixa, temos maiores probabilidades de, partindo dela, ganhar acesso ao que constitui mais propriamente a parte do autor em sua obra e ao que haja, nesta, de verdadeiramente orgânico e intrínseco.

Para Cláudio Manuel da Costa, aquele encontro do Metastasio fornece-lhe, numa primeira e inevitável etapa, o modelo ideal que o ajudará a livrar-se, na medida das suas possibilidades, das cadeias que ainda o prendem a uma estética transacta: a do Seiscentismo. A seguir, porém, o mestre, antes absorvente, irá transformar-se em eficaz estímulo. A esse estímulo deveu o brasileiro a iniciação e o vinco arcádicos que irão marcar toda a sua obra ulterior e sua ação no ambiente natal. Tão nítida há de ser essa marca, que um crítico lúcido pôde dizer dele que foi, julgado pelo conjunto dos seus escritos, "o mais árcade dos árcades brasileiros"[22].

Semelhante afirmação requer, no entanto, um reparo. Tendo recebido aquela iniciação por intermédio do Metastasio, que, se representou claramente o espírito da Arcádia, não se filiou intimamente aos pastores do Janículo (a simples circunstância de ter sido ele um pupilo de Gravina, dissidente da Arcádia Romana desde os tempos de Crescimbeni, deveria estorvar qualquer intimidade), o poeta mineiro formou, a distância e muito provavelmente na ignorância do que faziam a seu tempo aqueles pastores, a sua própria imagem ideal do movimento renovador.

22. José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira* (Rio de Janeiro, 1955), p. 116.

De Metastasio, aprendera sobretudo a revalorizar muitos dos velhos mestres latinos que, estudante em cânones, estava mais habilitado do que outros a bem interpretar na língua original, e, além desses, também dos trecentistas e quatrocentistas italianos, de Petrarca a Sannazaro, que o Arcadismo inscrevera nas fileiras do "bom gosto" renascente. E de uns e outros seria reconduzido, por sua vez, aos portugueses do século XVI, seus tributários, em grande parte.

A própria ação dos autores lusitanos de seu tempo já convertidos ao novo ideal poético deveria ser escassa sobre o seu espírito. É significativo que mais tarde, dizendo-se, embora, "árcade romano, ultramarino", não parece ter mantido qualquer comunicação com a Arcádia Ulissiponense, fundada, aliás, dois ou três anos depois de seu regresso definitivo ao Brasil. O monte Ménalo de Garção e dos portugueses reinóis, ele o desdenha talvez, em favor do monte Janículo. Não entraria um traço já do orgulho pessoal e patriótico em quem prefere, assim, recorrer às fontes originais a converter-se num epígono de epígonos, fossem estes, embora, metropolitanos?

De qualquer forma, a preferência seria puramente platônica e quando, mais tarde, na distante Vila Rica, tiver oportunidade de recolher algum eco mais vivo das modas literárias do século, sua veia poética já estará amadurecida ou porventura esclerosada — João Ribeiro tem bons motivos para supor que nele o período de inspiração "não vai além dos 40 anos de idade"[23] — e a sua própria curiosidade intelectual será bem menor do que nos tempos de juventude.

Com os árcades de Roma e de Lisboa só guardará em comum, além da admiração pelo Metastasio, o endereço predominantemente bucólico de seu estro. Mas essa mesma inspiração pastoril é, nos romanos ao menos, principalmente teórica. Deles pôde afirmar um historiador que, não obstante as muitas églogas onde tratam das mais variadas matérias — erótica, política, religiosa, científica —, não obstante os numerosos sonetos pastoris, pois era esse o disfarce naturalmente assumido por certos motivos petrarquianos, a verdade é que não manifestaram nenhuma predileção especial pela matéria bucólica. "O antigo e imortal idílio (como o chamará Carducci), o ideal da paz e do labor campestre, cantado entre as guerras civis por um Virgílio, um Horácio, um Tibulo, res-

---

23. Cláudio Manuel da Costa, *Obras Poéticas*, (Rio de Janeiro, 1903), p. 12.

suscitado entre as guerras e as cortes do século XVI por Sannazaro, Alamanni, Bernardo Tasso, Tansillo, oferece vivo contraste com o sentimento daqueles prelados, daqueles cavalheiros, que viviam à sombra do trono e do altar, e não tinham olhos senão para admirar os canteiros bem penteados e as ruas bem alinhadas dos bosques parrásios''[24].

Em Cláudio Manuel da Costa, a reação contra certos aspectos mais berrantes, por isso mesmo mais passageiros, da estética seiscentista pode ter sido favorecida pelo contágio das arietas e cançonetas italianas, mas permanece, antes de mais nada, uma restauração e só em grau bem menor cabe-lhe o nome de reação. O ideal de beleza a que o levara o assíduo comércio dos antigos e renascentistas, principalmente, não chegaria a suscitar nele a belicosidade que caracterizara os primeiros ''pastores'' do Parrásio. E, nesse sentido, não estaria com a razão José Veríssimo quando afirmou que foi ele, talvez, o mais árcade dentre os ''árcades'' brasileiros.

A sua é a Arcádia do Metastasio, mas é muito mais ainda a de Virgílio e a de Sannazaro. Nem se poderá assegurar que precisasse, para admirar e seguir estes mestres, do próprio exemplo do Metastasio, que, em verdade, mal aflora em seus escritos o tema bucólico, ou das lições dos líricos ''abades'' do Janículo, que ele conhecia, talvez, mais de fama do que de leitura. De reminiscências virgilianas já se acham embebidos muitos dos romances que compusera em estilo gongórico, aparentemente antes de se deixar impressionar pelas novas tendências. Seu primeiro livro impresso, hoje desconhecido dos críticos, parece sugerir, no próprio título, seu convívio com os latinos, se não com o Sannazaro. Aquela palavra ''munúsculo'', diminutivo de ''múnus'' — no sentido de dádiva ou oferta —, não a usariam os portugueses seus contemporâneos e não a endossa o próprio Bluteau, tão amigo de latinismos ''cultos''. O brasileiro poderia perfeitamente tomá-la de clássicos romanos, de Horácio em particular, mas é lícito supor que a tanto o autorizasse a égloga XII de Sannazaro, onde o pastor Barcinio, apontando para as inscrições que Meliseo traçara nas faias, nos salgueiros e nos pinheiros, em memória de sua Filis, a uma dessas dádivas da saudade, alude expressamente, servindo-se daquela palavra:

Una tabella puse per munuscolo
in su quel pin...

24. Giulio Natali, *Il Settecento, cit.*, II (Milão, 1950), p. 670.

É principalmente nesse convívio dos velhos clássicos, não na obediência a programas e códigos, tais como os da Arcádia Romana, que Cláudio Manuel da Costa absorveu e assimilou um ideal de beleza que para ele se tornaria intangível: o mesmo ideal que encontrara uma das suas mais altas expressões nas *Bucólicas* do mantuano e a que os poetas e artistas do Renascimento tinham insuflado nova vida. A exigência, entre os autores clássicos, de uma perfeição última — já o notou um pensador de nossos dias —, há de buscar medidas e harmonias de proporção tais que produzam o efeito de uma beleza absoluta e necessária. "Ela não se legitima em uma caprichosa tradição, mas na racionalidade da natureza. Os teóricos podem querer reduzi-las a determinadas fórmulas, mas na prática é mais decisivo um pressentir do que um saber: uma 'certa idéia', como já o dissera Rafael, uma certa representação do Belo, que o artista traz em sua mente e que é idêntica à idéia do Belo na natureza"[25].

E não é dessa mesma adesão dada de corpo e alma a uma idéia da beleza natural, soberana e exigente, que virá a incompatibilidade fundamental de Cláudio com o espetáculo da natureza americana, sobretudo da natureza já deformada e descolorida pela "ambiciosa fadiga de minerar a terra"? Em seu círculo de sentimentos e idéias, tão penetrado de heranças clássicas, essa repugnância ao labor da mineração e às fundas e feias cicatrizes que dele resultam na superfície do solo, constitui, ela mesma, talvez, uma dessas heranças.

As palavras cheias de indignação com que Plínio, o Velho, por exemplo, condena os que penetram as entranhas da terra, abrindo nelas extensos sulcos a fim de explorarem os veios de ouro e prata ou as jazidas de preciosas gemas (de modo que inúmeras mãos se aplicam para que venha a fulgir uma só falange), já refletiam essa mesma aversão. Para o naturalista, se a terra também gerou produtos nocivos, fê-lo tão-somente no intuito de resguardar-se da fúria daquelas mãos sacrílegas. Não é por outro motivo, com efeito, que ao pé dos filões auríferos se encontram tanto as serpentes quanto as raízes peçonhentas. Só uma coisa pode aplacar a cólera da deusa, e é o pensamento de que as fontes de riqueza que em seu seio se produzem irão alimentar o crime, o homicídio,

25. Heinrich Wölfflin, "Die Schönheit des Klassischen", *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basiléia, 1941), p. 46.

a guerra, com que os homens a regarão afinal de seu sangue e a cobrirão dos seus ossos insepultos[26]. A avidez dos homens que fazem sangrar a terra, associada a um castigo divino: não é um pouco o que deixa transparecer também a "Fábula do Ribeirão do Carmo"?

A repugnância à fadiga de minerar não é, aliás, uma singularidade de Cláudio Manuel da Costa entre os poetas de seu tempo. Ela surge, ocasionalmente, mesmo entre árcades lusitanos, como Garção ou Diniz. A verdade, porém, é que surge, neles, por motivos diferentes daqueles que irão inspirar o brasileiro. Para o autor da *Cantata de Dido*, a ambição de minerar contrasta com seu desprezo da riqueza supérflua, aprendido de Horácio — Horácio que por si só já é uma das suas *ricas alfaias*, com Virgílio, Sófocles e Homero, tão melhores, estas, do que o reluzente metal. E para o outro apresenta-se como a fonte principal de muitos vícios: mais prudente fora, e mais sábio, se os homens tivessem deixado aquela riqueza para sempre embaixo da terra.

Uma fidelidade ardente ao ideal da beleza clássica, acha-se, sem dúvida, à base das insistentes lamentações de Cláudio contra a bárbara sorte que, das praias amenas do Tejo, do Lima, do Mondego, definitivamente o apartara para o cenário rústico de seu pátrio ribeirão. Mas o poeta mineiro não resistia com facilidade às sugestões literárias, e precisamente as circunstâncias de sua vida criaram uma situação favorável a que recorresse, por sua vez, ao consagrado tema poético do exílio. As queixas de quem em sua própria terra se há de sentir peregrino, não respondem, provavelmente, a uma pura afetação, mas é certo que tiram muito de seu vigor e decoro do prestígio de um tema da nobre linhagem ovidiana. Efetivamente, os acentos derivados do desengano que nele causa o espetáculo americano prendem-no antes a Ovídio, o Ovídio do amargo exílio do Ponto, do que, por exemplo, a Marcial, restituído como ele à pátria, mas já no primeiro instante conciliado com os bosques de sua Bilbilis, caros a Pomona, e ainda com a graça dos lagos que a rodeiam, povoados de ninfas belas.

Mais, porém, do que no sulmonense, é ainda em Sannazaro que nos podem fazer pensar aquelas lamentações. Messer Iacopo, que, com tamanho êxito, ressuscitara a musa bucólica, embora para depois abandonar, com desdém rude, a pastoril avena — assim

26. Plínio, *História Natural*, liv. II., § LXIII.

como o próprio Cláudio fingirá certo dia separar-se de sua lira —, também poderia ensiná-lo a verter suas lágrimas de degredado. Depois de longamente partilhar das delícias da vida campestre, a inesperada lembrança dos encantos de sua cara e perdida Nápoles levará o cantor da *Arcàdia* a voltar-se, de súbito, contra esse mundo primitivo, antes celebrado e, já agora, convertido em morada só digna de engenhos grosseiros ou de brutas feras.

E se quiséssemos procurar seus antecessores portugueses, nesse caso, não há nos adeuses melancólicos do futuro Glauceste às ribeiras onde, ditoso, vivera seus dias de estudante, mais de um eco do triste Lereno de Francisco Rodrigues Lobo, quando abandona seu "fermoso rio Liz" para o desterro forçado a que o moveriam amores com a Pastora do Bosque?

Ao tempo em que o poeta do ribeirão do Carmo se expatriava na própria pátria, mal tinha tido ocasião de alcançar Portugal, onde, sem dúvida, melhor do que em Vila Rica, lhe seria possível fazer seus os gostos literários dominantes na Europa, a moda dos "pastores" romanos, com o irrequieto jogo erótico, o diletantismo amoroso, a brejeirice sentimental, que distinguem tantas das rimas dos árcades. O lírico mineiro ainda poderá, no doloroso exílio, conservar-se inquebrantavelmente fiel à sua *coita de amor*, e o mal de que padece, ou quer, ou procura padecer, atento ao camoniano "gosto de ser triste", é sempre um "saudoso mal". Colocando suas efusões poéticas, sua lira, a serviço de penas nostalgicamente lembradas, ele nos mostra como, apesar das glosas e paródias de Metastasio, a que, por momentos, se dedicaria, o exercício literário não constitui, para ele, apenas um gracioso e galante desvario, submisso a caprichosas oscilações de ânimo.

É aquela fidelidade inquebrantável e sempre intacta que nele se oporá consistentemente aos aspectos mais frívolos do Arcadismo. Enquanto nos "pastores" do bosque Parrásio e, não raro, nos do monte Ménalo, as insistentes juras de amor e de renúncia ao amor, ou o próprio verbo heróico e altissonante em que muitas vezes se comprazem, tentam apenas mascarar, e nem sempre com feliz êxito, um incurável vazio interior, na poesia de Cláudio Manuel da Costa, ao contrário, mesmo onde pareça dócil a certas convenções setecentescas, tudo se apresenta numa candura e numa seriedade que parecem excluir qualquer sombra de diletantismo. É à locução túrgida de emotividade, às expressões cálidas, a certa rotundidade nos períodos e nas cadências, ao epíteto sonoro ou

ornamental que tende sem maiores reservas, descuidado daquele *inutilia truncant*, que os árcades ulissiponenses, mesmo esses, em guerra aberta contra os usos seiscentistas, fariam inscrever em seu emblema acadêmico.

Do contato com a obra do Metastasio, não conservaria a ligeireza e a musicalidade características daquelas estrofes italianas de versos breves, onde sai depurada a imagem tantas vezes e tão complacentemente bordada e franjada, que um crítico pôde assinalar nos poetas da corrente petrarquiana. Do ornamento, do friso decorativo que, segundo nota o mesmo crítico, são eliminados com mais facilidade das árias de Metastasio pela própria rapidez do ritmo musical[27] não chegará a libertar-se inteiramente, por mais que pareçam seduzi-lo certos preceitos estéticos adversos a tais excrescências. Dirigindo-se ao leitor de suas obras poéticas, admite mesmo que é levado, sem querer, e por uma questão de hábito, à linguagem ornada, posto que conheça e aceite as excelências de um estilc simples: "Vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução". Palavras que, a um primeiro relance, pareceriam denunciar em Cláudio a ambigüidade e as contradições íntimas, bem características da psicologia e do gosto dos árcades[28], se não traduzissem apenas o

E veggio'l meglio ed al peggior m'appiglio

de Petrarca e, originariamente, de Ovídio.

Se, em seus antigos romances, o mineiro tendera a acomodar-se às expressões brevilíneas (em verdade nascidas da bipartição do longo verso dos romanceiros hispânicos), expressões essas requeri-

---

27. Cf. Luigi Russo, *Metastasio* (Bari, 1945), p. 170.

28. Dessas íntimas contradições pode valer como exemplo o

L'ànima convinci
Ma il cor non persuadi

de Públio, filho de Atílio Régulo, no drama metastasiano deste nome, traduzido, aliás, por Cláudio Manuel da Costa. Alguns setecentistas italianos chegariam a converter numa espécie de virtude a dubiedade de sentimentos. Um deles, o abade Frugoni, na Arcádia Romana Comanto Eginetico, que em meados do século desfrutou de uma popularidade quase ímpar entre os líricos de seu país, pretende fundar em Platão a galante teoria de que nos devemos comprazer na variedade e multiplicidade dos afetos, que — diz —

...al cuor nostro assai sensibil
Impedir non è possibile.

Cf. (Falta a referência anunciada por este "Cf.". A.C.)

das até certo ponto pelas "agudezas" epigramáticas a que se dedicara, e se em algumas cançonetas cuidou de adaptar-se, em tudo, às novas maneiras, oriundas da Itália, o fato é que, nesses casos, cedeu a inspirações passageiras de que não ficaria resíduo nas obras da maturidade, sobre as quais continua a descansar, ainda hoje, sua reputação. Ou seja, nas églogas fundadas sobre as estrofes compostas da canção petrarquiana de longo fôlego, ou ainda sobre os tercetos de uma solene fluência, facilitada pelo recurso freqüente aos *enjambements*, mas acima de tudo nos sonetos. Pode dizer-se que, forçando o conteúdo emotivo a adensar-se num quadro mais exíguo, foi, com efeito, este tipo de composição, o soneto, que ao seu estro terno e grave deu o instrumento verdadeiramente congenial.

Note-se que, ainda neste ponto, se distingue ele de Metastasio, em quem a esbelta e vivaz elegância das medidas breves não chega a excluir, bem ao contrário, a prolixidade e até mesmo certa garrulice de um temperamento meio feminino e para quem — ele próprio, em outras palavras, o admite por mais de uma vez — os 14 versos de um soneto se parecem com as grades de uma prisão[29].

Se a admiração que lhe devota Cláudio Manuel da Costa, com tantos outros poetas de seu tempo, pode ter marcado os sonetos do brasileiro, há de ser, quando muito, no esquema a que se cinge. Esse esquema, adotado invariavelmente — exclusivismo digno, por si só, de atenção — já ocorrera em Petrarca, sem dúvida, e nos autores da corrente de Petrarca, portugueses, inclusive, e Camões entre eles, mas ocorrera, em todo caso, de forma esporádica e mesmo excepcional. Ao passo que nos sonetos, não muito numerosos, aliás, de Metastasio é o mais generalizado. Nele, as rimas abraçam-se nos quartetos e cruzam-se nos tercetos, soando, assim, nestes, o primeiro verso com o terceiro e o quinto, e o segundo com o quarto e o sexto, tudo de acordo com a combinação ABBA — ABBA — CDC — DCD.

---

29. Em carta de 1757 ao conde Daniele Florio, Metastasio diz expressamente que não sente a menor inclinação para o soneto: "deito-me de má vontade", acrescenta, "nesse leito de Procusto, e é um milagre quando saio dele com os ossos intactos". Nove anos mais tarde, escrevendo ao irmão, Leopoldo Trapassi, retoma a comparação do leito de Procusto; "celerado leito", onde jaz sempre a contragosto. Nessa carta declara ainda, aludindo ao soneto: "Em suma é um tipo de composição ao qual, desde há muito, julguei prudente renunciar e tremo pelos que nele se enredam." P. Metastasio, *Tutte le Opere* di ... IV (Milão, 1954), pp. 19 e 506.

Entre os autores que o poeta mineiro poderia ter tomado por modelos, não é apenas Metastasio, porém, o único a mostrar acentuada predileção por essa estrutura. Ela aparece também na obra de alguns seiscentistas espanhóis, de Quevedo, em particular, que Cláudio possuía em tradução manuscrita, na sua biblioteca, por ocasião do confisco de 1789[30], e cujos sonetos obedecem, em sua maior parte, àquele esquema. Ou ainda na dos marinistas italianos, que parecem ter preferido o mesmo molde a qualquer outro[31], e também, entre portugueses, na dos autores da *Fênix Renascida*.

A aproximação com os seiscentistas ainda é válida para muitas outras particularidades da poesia de Cláudio Manuel da Costa. No cenário que serve de fundo de tela às suas líricas efusões, domina claramente o *locus amoenus* dos renascentistas, mas há espaço para aqueles insistentes rochedos e penhascos, onde se exibe, da natureza inanimada a face mais atroz. Revelando muitas vezes a insensibilidade e crueza do mundo natural, essas paisagens pétreas também denunciam vivamente, por efeito do contraste, a insegurança e mortalidade dos bens terrenos. Fugacidade das coisas deste mundo e íntima constância, a virtude mais encarecida em toda esta poesia — que ainda nisso está longe da "divina infedeltà" arcádica —, de que as mesmas penhas podem fornecer uma imagem sensível. Assim, por exemplo, na égloga "Dalizo", dirá o pastor Algano

Que entre nós os mortais só é precioso
O inestimável dote da constância.

Em "Amarílis", outro pastor, Salício, irá buscar, entre as rochas e os duros troncos, algum consolo para os estragos de Amor volúvel —

Acaso o desafogo de minha ânsia
Acharei entre os troncos e os penedos
Que são imagens da maior constância!

30. No texto dos autos do seqüestro está: "Traducção do doutor Francisco Quevedo in humano escripta..." Cf. *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*, V (Rio de Janeiro, 1936), p. 265.

31. A esse respeito pode consultar-se o volume *Lirici Marinisti* (Bari, 1910), valiosa compilação devida aos cuidados de Benedetto Croce, e ainda as *Opere Scelte* di Giovan Battista Marino e dei Marinisti, II. *I Marinisti* (Turim, 1954), organizada por Giovanni Getto.

E em "Laura", perdido em suas lembranças, o cantor exclama:

> Vós mudas penhas, triste
> Figura da constância de meu peito,

— como, no romance conhecido de Góngora, o lamentoso "pescadorcillo" abandonado de sua ninfa,

> Sobre unas altas rocas,
> ejemplo de firmeza.

Não é precisamente essa tensão entre dois princípios contrários, entre a *vanitas* e a *constantia*, a constância interior de Sêneca e do estoicismo, que preside a sensibilidade mais característica da era barroca?

Um outro traço que parece autorizar a aproximação entre a poesia de Cláudio Manuel da Costa e a dos seiscentistas é o predomínio, em suas tentativas mitológicas das fábulas de metamorfose, expressivas, ainda, da mutabilidade das coisas terrenas e da vitória da magia sobre a lei e a norma, que prevalecem, em particular, na "Fábula do Ribeirão do Carmo" e, ainda mais vivamente, na última das suas obras conhecidas, o poema heróico sobre Vila Rica.

Seiscentista e barroco ainda é, sobretudo, certo pendor seu, que não consegue dissimular, por aquela "maneira grande" que Vasari discernira nos últimos artistas do Renascimento, e também na já mencionada turgidez emocional de muitas das suas composições, inclusive dos seus sonetos mais obedientes aos puros cânones formais inspirados, em parte, no pensamento racionalista. Assim como foi possível discernirem-se, entre alguns seiscentistas franceses, processos bastante nítidos de "atenuação clássica", a "klassische Dämpfung" de Leo Spitzer e de seus discípulos — por meio da qual epítetos e locuções que implicam interpretação ou julgamento intelectual se engastam aqui e ali em um texto, ajudando de qualquer modo a amortecer, nele, a representação do tumulto das paixões —, merecem exame, também, os meios de intensificação emotiva a que, na época da razão triunfante, puderam recorrer, insensivelmente, às vezes, certos poetas, em passagens onde uma linguagem vazada, tanto quanto possível, em moldes discursivos, tenta sobrepujar as puras efusões, inseparáveis, em todos os tempos, da expressão lírica.

De Cláudio Manuel da Costa, em cuja obra poética aquelas efusões dificilmente aparecem estremes de elementos intelectuais ou discursivos, e ao menos nisso já pertence ela bem ao seu tempo, não se pode, todavia, afirmar que se sirva sem pensar desses recursos de intensificação ou, ao menos, sem medir *a posteriori* o seu exato alcance. Já se notou, páginas antes, como ele próprio alude às "elegâncias" de que se acham ornadas as suas obras, em contraste com o gosto da simplicidade, já então generalizado entre o público, gosto que ele aprova, afetando considerar como uma insuficiência, quase uma inferioridade, o não poder segui-lo em todas as ocasiões no seu livro.

É claro que pretende, referindo-se àquelas "elegâncias", apontar para os floreios, as decorações, as contorções, de que tanto abusara o Seiscentismo e que justamente os árcades pretendiam agora banir da poesia na medida das suas forças. Entretanto, não é a ornamentação peculiar ao Barroco o que vemos aflorar mais insistentemente nos seus poemas. Mesmo nos poemas pastoris onde, segundo ele próprio o confessa, se evidencia mais vivamente o elemento decorativo a que, de maneira um tanto eufemística (ao menos para quem tem a pretensão de desaprová-lo e segue os costumes do tempo), talvez com uma certa dose de complacência, denomina "elegâncias", parecem imperar de modo geral a linguagem ainda bastante límpida da bucólica primitiva ou, quando muito, as formas que participam do maneirismo petrarquista. E também, sem dúvida por via direta, a locução herdada dos antigos, ou seja de Teócrito e de Virgílio, principalmente de Virgílio.

Essa espécie de filiação parece transparecer claramente, aliás, da escolha dos próprios nomes dos pastores introduzidos nas églogas e epístolas métricas, sendo neste ponto bem escassa a sua contribuição pessoal. Foi em Camões que ele encontrou, certamente, os nomes de Frondélio, Frondoso, Umbrano, Agrário, além de Alieuto[32] e talvez de Belisa. Galatéia e Amarílis, também personagens camonianos, poderiam provir diretamente de Teócrito e de Virgílio, assim como Palemo, que, no entanto, ele pode ter recebido da "Canção do Pescador" de Francisco Rodrigues Lobo, em que sai já aportuguesado, naquela forma, o virgiliano Palaemum. Além de Galatéia e de Amarílis, teria ainda tomado aos

32. No texto impresso lê-se, certamente por engano, "Alicuto", engano que a edição de 1903 não corrigiu.

dois mestres da Antiguidade clássica, Melibeu, Menalca e Lícida. De Guarini é naturalmente, com ou sem escala intermédia, o seu pastor Fido.

Excluído Camões, os demais quinhentistas portugueses não apresentam contribuição notável, tanto quanto nos é dado apurar com certeza. Pode presumir-se que Montano, por exemplo, lhe viesse através de Sá de Miranda ou de Diogo Bernardes, mas poderia vir-lhe também de Sannazaro e mesmo de Torquato Tasso, o Tasso da *Armida*. Dos mesmos portugueses, ou antes de Sá, porém, com probabilidades ainda maiores, de Garcilaso, deve proceder Salício — Bernardes escrevera "Galício"[33]. O suave cantor do Lima poderia reivindicar talvez, para seu ativo, Sílvio, que todavia já aparecera nas églogas latinas de Petrarca e é explicável, segundo uma das *Familiares*, "ou porque a ação se passa nas selvas, ou por ódio da cidade e amor às selvas". Além disso, o mesmo Bernardes fora um dos padrinhos da própria Nize, que, no entanto, surge em outros autores aparentemente mais freqüentados ainda por Cláudio Manuel da Costa, a começar por D. Luis de Góngora. Tudo indica que, neste caso, seu estímulo mais poderoso tenha sido, em realidade, o Metastasio, principalmente através da cançoneta *La Libertà*.

Se é exato que essas filiações não podem ser decisivas onde se trate de medir a parte maior ou menor que competiria a um daqueles antecessores na formação do poeta mineiro, já que a nomenclatura dos pastores, assim como os motivos dominantes da poesia bucólica, não são ilimitados, os mesmos nomes surgindo nos mais diversos poetas, tudo parece mostrar que Camões, além dos antigos clássicos no gênero, ou seja, Teócrito e Virgílio, assumem, no caso, uma preeminência singular.

---

33. Em nota à p. 25, vol. II da mais recente edição da obra poética de Bernardes (Lisboa, 1946), reproduz o prof. Marques Braga a seguinte observação de Carolina Michaelis: "Quanto a Galício, este último nome de Pastor foi transformado, talvez só por engano, de Salício das églogas I e II de Garcilaso". Não houve engano, porém. Galício é forma independente e, em verdade, mais antiga do que Salício, e já surge na égloga III, assim como nas prosas IV e XI da *Arcàdia* de Sannazaro. Ao contrário do que faz supor a nota citada, esta é que teria vindo de Galício, em confluência com *Salix, Salicis*, ou imediatamente desta palavra latina que designa o salgueiro, planta que, com a faia, o olmeiro e o pinho, é indispensável numa autêntica paisagem bucólica. Assim como a Marília dos portugueses quinhentistas, celebrizada no Brasil pelas liras de Gonzaga, terá nascido, segundo penso, da clássica Amarílis, em associação com Maria.

Essa mesma preeminência não tenderia naturalmente, por outro lado, a reduzir a parte do Seiscentismo e do Barroco na obra de Cláudio? Note-se em primeiro lugar que as filiações acima propostas são sugeridas unicamente pela matéria bucólica, o que não é pouco, aliás, pois que os temas pastoris se acham presentes em toda a sua obra de maturidade, invadindo em grande parte os próprios sonetos, além de dominarem nas églogas e nas epístolas. Mas a própria predileção dada a esses temas parece ter uma relação, negativa embora, com as tendências estéticas herdadas pelo poeta dos mestres seiscentistas, e de que ainda não conseguira de todo emancipar-se.

Convém lembrar que Cláudio lamenta os fatores, independentemente de sua vontade, que o impediriam de seguir em tudo a posição adotada por muitos dos seus contemporâneos em favor do estilo simples; e precisamente a bucólica tradicional, herança de Virgílio e de Camões, fornecia-lhe, ao menos em teoria, o modelo ideal da simplicidade. Ou antes a simplicidade, e a rusticidade, compatíveis com os rígidos princípios do decoro clássico. Graças a ela poderá exercer, agora, uma espécie de repressão contínua sobre os exageros e as complicações do Seiscentismo, que pretende ostensivamente desaprovar.

Em suma, não parecerá excessivo dizer-se daquela simplicidade que nele é voluntária e de caráter nitidamente intelectual. Tanto que, das suas obras conhecidas, a que hoje nos pode parecer mais inçada das complicações seiscentistas — o poema *Vila Rica* — veio-nos ainda em estado bruto, não "simplificada" ou, para usar das mesmas palavras do autor, não polida, muito embora tenha sido composta bem depois das obras que ele julgara dignas de se imprimirem. Não haverá erro em dizer-se que, fundamentalmente, Cláudio Manuel da Costa ainda pertence à era barroca: as formas arcádicas, ou que supunha sinceramente arcádicas e modernas, representariam, nesse caso, apenas um disfarce externo.

De passagem, caberá notar ainda que, no exercer aquela verdadeira repressão simplificadora, o poeta mineiro, por estranho que isso pareça, não depende menos de alguns seiscentistas, de D. Luis de Góngora em particular, do que de muitos dos quinhentistas portugueses ou italianos ou portugueses já aludidos. Até mesmo a prova da nomenclatura pastoril, se pode ter algum valor, serviria para mostrá-lo ainda tributário, até certo ponto, do grande cordovês. Foi Góngora, certamente, quem lhe deu o Dalizo da églogas

ou Dalízio das epístolas métricas, e talvez Filis, Alcino, ou Fileno. Este último já aparecera, é certo, nas églogas de um quinhentista lusitano, Bernardim Ribeiro, mas é difícil afirmar com segurança que Cláudio as conhecia ou, se as conhecia, que se tenha deixado impressionar vivamente por aquelas composições na medida velha, como se impressionou, sem dúvida, por muitas das obras de Góngora. É entre os poetas de língua castelhana, que largamente freqüentou, mais do que entre portugueses, que vamos encontrar mais insistentemente esse personagem[34].

É bem compreensível que nem Góngora, nem outro autor culterano, venha mencionado no prólogo de seu livro, onde se arrolam os seus mestres da poesia bucólica, pois nele pretende apresentar apenas os corifeus do "estilo simples". Já vimos, além disso, como no mesmo prólogo alude ele às elegâncias de que, a seu pesar, ainda se enfeitam muitas das suas poesias, inclusive e principalmente as ditadas pela musa pastoril. E que, com essa palavra, quis acenar para os artifícios peculiares a uma estética já ultrapassada, ou seja, para a estética dos seiscentistas, que o Arcadismo precisamente tentava destronar e condenar sem apelo.

Entretanto, nas obras que organizou para a publicação em livro — já não me refiro, naturalmente, a poemas como o *Vila Rica*, impresso pela primeira vez muito tempo depois de sua morte —, ao menos naquelas onde, tanto quanto parece lícito presumir-se, sua expressão poética alcança, no seu próprio juízo, maturidade plena, domina a linguagem relativamente límpida que tinham cultivado seus mestres renascentistas. A adjetivação caracteristicamente barroca surge aqui raramente, e só por acaso vamos deparar, nestes casos, com passagens tais como esta, onde, na égloga "Angélica", o poeta chega a aludir aos

Venenos, que bebidos
Sempre *hidrópicos* têm os meus sentidos,

34. Em sua introdução a Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, sugere Carolina Michaelis que o Fileno do primeiro desses poetas poderia achar-se no lugar de *Felino*, com a acepção de *Gato*, alusivo a Pero Gato. Considera que a introdução dessa figura seria estranhável, no entanto, se Joana Tavares (*Aônia*), porventura a Menina e Moça da novela célebre, estava ou estivera casada com o mesmo Pero. Admite, porém, que, antes de ser português, o nome pastoril de Fileno aparecera já, pelo menos em Juan de Encina. E depois ressurgirá em outros escritos castelhanos. Cf. Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, *Obras*, I (Coimbra, 1923), p. 241.

ou, na epístola de "Dalízio a Salício", onde escreve:

Hidrópico, meu peito
Sempre ver-vos suspira...

Outros ornamentos e imagens de que usa muitas vezes — lágrimas convertidas em rios ou fontes; brancas faces, que fazem escura a própria neve, ou ainda, que envergonham a rosa encarnada; olhos comparados a dois sóis ou a dois dilúvios — pertenciam ao tesouro dos recursos expressivos que, já no século XVI, os poetas tinham criado ou, mais freqüentemente, endossado. O mesmo pode dizer-se do reforço dado à expressão vocativa e evocativa através da adjetivação dúplice ou tríplice, como onde se dirige na égloga "Laura", às

...sonoras,
Doces águas do plácido Mondego,
Que vedes as traidoras
Faces gentis do meu amado emprego,

ou onde lamenta que cedesse da firmeza

...a desumana,
A perjura, a inconstante gentileza,

uso esse que poderia provir diretamente de Petrarca, mesmo sem escala por um Camões, por exemplo. O Petrarca daquela canção célebre que tanto seduziu as imaginações quinhentistas, onde se recordam as

Chiare, fresche, e dolci acque

de Vaucluse que banhavam o corpo de madonna Laura.

Nada impede, porém, que seus poemas, mesmo os seus sonetos, com todos os elementos afetivos que encerram, sejam construídos para satisfazerem exteriormente a requisitos de coerência e clareza racional. Fazendo apelo, embora, à emoção, é à emoção governada pelo intelecto que se dirige, e as sólidas articulações de que é provida sua linguagem — "mas", "já que", "bem que", "ora", "se não", "ou... ou" — emprestam-lhe, não raro, uma aparência de demonstração e até de silogismo.

Até mesmo aos rígidos preceitos neoclássicos do "árcade" Luís Antônio Verney não se mostraria insensível quem compôs peças como o soneto LXVII — e é um exemplo colhido ao acaso, entre muitos —, no qual tudo se conforma à regra de que o conceito dos dois últimos versos da primeira quadra há de provar-se, necessariamente na segunda e confirmar-se nos tercetos, tudo convergindo para o "nobre e natural" conceito do fecho, que "diz mais do que soa":

Bem que ele tange o seu rabil grosseiro,
Bem que te louve assim, bem que te adore,
Eu sou mais extremoso e verdadeiro.

Eu tenho mais razão, que te enamore,
E se não, diga o mesmo Gil vaqueiro
Se é mais que ele te cante, ou que eu te chore.

É certo que a casuística amorosa herdada dos renascentistas italianos e portugueses pode comportar fórmulas ou locuções aptas a introduzirem no conjunto alguma sombra de mistério e inefável. Uma dessas fórmulas, e das mais conhecidas, é o "não sei quê" de Dante e Petrarca, retomado pelos quinhentistas, Camões em particular, e destinada a tornar-se elemento importante na expressão literária do século XVII, sobretudo na Itália, na Espanha, na própria França. Depois das críticas que veio a sofrer, principalmente de parte de alguns franceses, empenhados em ver generalizada uma linguagem dirigida, mesmo na poesia, à pura compreensão intelectual, é que passaria a encontrar certas resistências. Não tantas, porém, que se visse completamente desterrada da linguagem poética. Entre nós, Basílio da Gama ainda ousaria, na segunda metade do Setecentos, inseri-la naquele belo verso do seu *Uraguai*:

Um não sei quê de magoado e triste.

Cláudio Manuel da Costa, que, durante sua breve iniciação arcádica, talvez tivesse lido as censuras dirigidas na França contra seu emprego pelo padre Bouhours, num escrito — os *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* — que alcançaria extraordinária repercussão sobre os adeptos do "estilo simples", posto que encontrasse, mesmo entre eles, não poucos adversários, é nesse ponto relativamente parcimonioso.

Em um dos seus sonetos, o XVIII, recorda, é certo,

Aquela cinta azul, que o Céu estende
À nossa mão direita, aquele grito,
Com que está toda a noite o corvo aflito
Dizendo um *não sei quê*, que não se entende,

onde há uma clara reminiscência do "no sé que, que no lo entiendo" de Boscán. E, na epístola métrica de "Sílvio a Algano", faz de uns olhos os intérpretes

De *não sei que* incógnita piedade

Em ambos os casos, porém, os únicos que, ao menos num exame sumário, me foi dado apontar na obra de Cláudio, é característico que a sugestão de mistério e de inefável contida naquelas três breves palavras se neutralize através de expressões — o "que não se entende" e o "incógnita" — que, justamente pela precisão dada ao seu significado, tendem a desfazer o que apresentam de indefinido. E no primeiro desses casos, referidas à voz do corvo, trazem uma conotação francamente depreciativa.

Isso não quer dizer que ele se recuse a usar de outras expressões que nos transmitam mais do que seu significado literal e direto. Pretender o contrário seria suprimir um dos elementos necessários à tensão entre o emotivo e o intelectual, que se acha à base de sua arte e que serve para denunciar nele, apesar de todas as aparências, uma sensibilidade ainda eminentemente barroca. Não é outro o motivo que o leva, por exemplo, a substantivar o advérbio "longe" — uma dessas palavras que Leopardi julgaria "poeticíssimas" exatamente porque "despertam idéias vagas, indeterminadas e confusas"[35] — na égloga "Sílvio", onde Algano procura consolar o companheiro dizendo:

Mas, se nos *longes* vês de uma esperança
O bem que choras, ó Pastor, descansa.

Desse uso, derivado, talvez, do vocabulário da arte pictórica, só me ocorre um precedente entre poetas quinhentistas portugue-

35. Giacomo Leopardi, *Tutte le Opere*, III. *Zibaldone di Pensieri*, I (Milão, 1937), pp. 1145-6.

ses, e é o oferecido por Francisco Rodrigues Lobo, esse quinhentista do Seiscentos, quando, na elegia da despedida de Lereno ao Liz, pensa nos rochedos, repartidos

> Com longes amorosos, ledos portos.

Em Rodrigues Lobo ele é referido, porém, à terna saudade, sua amiga e cúmplice,

> Só pela saudade conhecidas...,

em Cláudio Manuel da Costa, à esperança vã e sem remédio, conforme sugerem o exemplo já lembrado e, ainda, a égloga "Eulina", onde vemos o pastor a implorar:

> Ampare-me este alento que a constância
> Nos *longes* da saudade vem trazendo.

Nesta última composição narra-se como, em monumento erigido pelos pastores do Ebro a Alcemo, que, desdenhado da cruel Tirce, se vira convertido em "penha grosseira" (símbolo, talvez, de sua firmeza), insculpem-se emblemas representando diferentes mitos de metamorfose. Ao lado de Alfeu, que o poeta, em imagem de puro sabor gongórico, nos mostra "no cristalino passo errante", a perseguir a esquiva Aretusa, não falta a história de Dafne, tão do agrado dos artistas do Seiscentos, que Bernini fixara no famoso grupo marmóreo do casino Borghese e que ao Marino, além da elegante égloga "boscareccia" que anda nas antologias, inspirou uma das peças de sua *Sampogna*.

Fundando-se naturalmente em Ovídio, apresenta-nos Cláudio, em sua égloga, a ninfa "já em rama o cabelo esverdecendo", quando, seguida de Apolo, se transforma finalmente em loureiro. E sobre esse fundo, barroco e virgiliano a um tempo — onde à amada bela oferece o pastor "o cordeirinho que mais zela entre os seus recentais" e ainda

> o leite, o mel dourado,
> A fruta saborosa e a cestinha
> De rosas, que colheu no verde prado...

—, destaca-se a figura do triste Eulino, a uma penha recostado, chorando a ingratidão de Antandra, inimiga dos homens, "nemica d'Amore" como a alpestre ninfa do Marino.

É possível que, para o leitor dos nossos dias, na felicidade com que se serve o poeta mineiro de palavras ou locuções que despertam em nós idéias "vagas, indeterminadas, confusas", como no exemplo daquele "longes da saudade", residiria* um dos encantos de suas obras. Teriam esses recursos, para ele, o mesmo sentido? É certo que a vitalidade de uma poesia depende em grande parte daquilo que nela descobriram e continuam a descobrir as gerações seguintes, e não nego o alto interesse que possa ter uma investigação crítica animada sobretudo por semelhante consideração. Contudo, a pretensão deste estudo consiste em querer, tanto quanto possível — e admito que nem sempre é rigorosamente possível —, situar cada obra em seu ambiente natural e na perspectiva histórica, determinar, em outras palavras, não o que significaria ela para o autor e seus contemporâneos, mas, além disso, até que ponto conseguiu responder às exigências, aos apelos, em uma palavra, às "perguntas" do público de seu tempo.

Em nota ao valioso estudo crítico que escreveu para sua edição das obras de Cláudio, pôde notar João Ribeiro alguns dos chavões aparentes — "empenho", "obséquio", "desatar", "executivo" — de sua poesia. Não ousou extrair deles quaisquer ilações psicológicas, mas confessa que essas palavras não lhe parecem particularmente belas. A observação, segundo todas as probabilidades, é válida de acordo com critérios moldados nos gostos e idiossincrasias de nosso tempo. Restaria saber, porém, se as reservas que somos tentados a opor hoje à presença, num poema do passado, de tal ou qual vocábulo, de tal ou qual pormenor estilístico, não se prenderiam muito mais a associações mentais nascidas de experiências que o passado ignorou do que a qualidades intrínsecas daqueles mesmos vocábulos ou pormenores.

Assim como tendemos atualmente a depreciá-los, bem pode acontecer, e tem acontecido com freqüência, que sejamos levados a enaltecer certas expressões ou figuras de linguagem, atribuindo-lhes um valor que seguramente não tinham em outros tempos. Já se notou como, ao escrever seu verso

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!,

*. É provável que se trate de um lapso. Talvez Sergio quisesse escrever "resida". (A. C.)

Racine imaginara tão-somente pintar o desespero de um amante. O tempo, que o transportou consigo, fazendo-o atravessar o século XIX, foi quem lhe deu na poesia romântica uma ressonância singular, ressonância que ele não tinha para os contemporâneos do poeta: "numa alma de nossa época esse verso associa-se maravilhosamente a alguns dos mais belos de Baudelaire"[36].

Do mesmo modo, uma linha de frei Luis de León,

a toda la espaciosa y triste España

chegaria a parecer impregnada de emoção toda moderna para aqueles que desconheciam que a palavra "espaçosa" quer simplesmente dizer ali "extensa, ampla, grande", e que "triste" não corresponde, no caso, a qualquer disposição permanente, mas designava apenas, para o poeta, as apreensões ou angústias suscitadas pela expectativa, iminente quando escrevia, de uma invasão estrangeira no seu país[37].

Pode-se lembrar, ainda, que já se escreveu todo uma volumosa obra destinada a mostrar, em 400 páginas de extensa e paciente erudição, como o entusiasmo suscitado nos últimos tempos pela linguagem rica em imagens e "agudezas" da poesia "metafísica" inglesa do século XVII descansa largamente sobre uma interpretação moderna daqueles recursos expressivos, interpretação que para seus representantes passaria, sem dúvida, por obscura e psicologicamente insustentável[38].

Assim, a estranheza provocada entre seus leitores, há um século e mais, por alguns traços da linguagem dos poetas árcades, às vezes tão diversamente julgados e apreciados, pode provir apenas de não se considerar que a locução setecentista comportava, muitas vezes, um número, um modo de dispor as palavras, uma pronúncia, de que perdemos o hábito. E que, justamente por se

---

36. Paul Valéry, "Au sujet d'Adonis", *Varieté*, I (Paris, 1924), pp. 89-90.

37. Dámaso Alonso, "Notas sobre Fray Luis de León y la Poesia Renascentista", *Ensayos sobre la Poesia Española* (Madri, 1944), p. 161, n.

38. Trata-se do livro de Rosamond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947. Às observações da autora, suposto que sejam em tudo bem fundadas, poderiam todavia replicar os admiradores atuais da poesia "metafísica" ou barroca inglesa, que só lhes interessa, em verdade, aquilo que podem descobrir, na mesma poesia, segundo os padrões de gosto atualmente dominantes.

achar mais perto de nós, dos nossos hábitos mentais, ela tem maiores probabilidades de nos desorientar por essas características do que a dos clássicos mais antigos, que abordamos como se fôssemos penetrar num mundo já bem distante do nosso e onde, por conseguinte, muitas diferenças e peculiaridades se podem esperar.

É muito possível, por exemplo, que nos versos de Gonzaga (II, 2),

Não hás de ver, Marília, o medo escrito
O medo perturbado
Que infunde o vil delito,

aquele medo "perturbado" ofereça a muitos leitores de uma época como a nossa, já afeita às formas alusivas e oblíquas da linguagem poética, seduções a que seriam insensíveis ou francamente avessos os do século passado. Um simples qualificativo que, em outras eras, soaria talvez como impropriedade sintáxica ou lógica, tem agora o dom de envolver de sombra e enigma todo o conjunto, dando-lhe um encanto inesperado. É significativo que, na edição das *Liras* organizada em 1862 por Joaquim Norberto de Sousa Silva, julgou-se de melhor alvitre imprimir "perturbador" em vez de "perturbado". A lição foi aceita na edição Garnier de 1910, dirigida por José Veríssimo. Outro crítico, Alberto Faria, não se satisfez com semelhante interpretação, que destoava da métrica e, ao preparar por sua vez a edição do Anuário do Brasil, Rio de Janeiro, adotou a forma "perturbante", observando que "perturbador" era duplo erro de todas as edições, motivado por "supersticioso respeito à príncipe".

O erro, seja dito de passagem, não deriva de qualquer respeito à edição *princeps*, pois que nesta — impressa em 1799 na Oficina Nunesiana, de Lisboa — está de fato "perturbado" em lugar de "perturbador" e tudo faz crer que não se trata de erro tipográfico[39]. Trata-se, isso sim, do resultado de uma tendência, de que ainda hoje se conhecem exemplos, para o emprego do particípio passivo com valor ativo e adjetivo (como, por exemplo, quando se diz de um indivíduo que é "ponderado", querendo dizer que "pondera", ou que é "exaltado", para significar que facilmente "se exalta"), segundo hábitos de remotas raízes latinas, que pare-

---

39. V. Sergio Buarque de Holanda, *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Colonial*, II (Rio de Janeiro, 1953), p. 80, n.

cem ter ainda prevalecido no século XVIII com possibilidades muito mais amplas de aplicação do que nos nossos dias[40].

Com o risco de decepcionar vivamente os devotos incondicionais do terno Dirceu, que desejariam ver na indeterminação poética daquelas suas palavras como um prenúncio do gosto moderno e a prova de suas excelsas virtudes líricas, eu diria que essas virtudes, aqui, são apenas dos devotos, não do poeta. Ao contrário, aqueles que escreveram "medo *perturbador*" ou "*perturbante*" em vez de "perturbado", como se lia na edição original, só foram infiéis na transcrição do vocábulo, não em sua verdadeira inteligência.

Tanto quanto Gonzaga, também Cláudio Manuel da Costa tende a usar ocasionalmente desses particípios ativados com o valor de adjetivos. Assim é que, na quadra segunda do soneto III,

> Eu ando (vós me vedes) tão pesado;
> E a Pastora cruel que me faz guerra,
> É a mesma que em seu semblante encerra
> A causa de um martírio tão cansado,

estas três últimas palavras da estrofe querem dizer, apenas, "martírio que cansa". Seria certamente engano julgar que, recorrendo a essa forma, nada estranhável em seu tempo, procurasse ele forçar uma sugestão poética especial, que não pudesse ser igualmente apresentada se tivesse utilizado uma linguagem mais direta.

No caso, a forma usada era, não a mais rebuscada e sim, precisamente, a mais fácil, por isso que, sem quebrar o ritmo, podia aconsoantar com a palavra final do primeiro verso. E desta é que se pode dizer, sem exagero, que representou um dos "chavões" de Cláudio. "Pesado", na acepção de "triste", "magoado", "dolorido", acepção que já hoje os dicionários não registram obrigatoriamente, era de emprego corrente na sua época, e como tal o assinalara Rafael Bluteau. Com aquele significado, em que por várias vezes o usara Camões (tempo "pesado", *Lusíadas*, VI, 40; voz

40. Leopardi, que acentua em mais de uma ocasião o uso escasso dessa forma anômala em italiano, mostra como ela sobrevive ainda largamente em espanhol, conforme é dado verificar, por exemplo, em certos passos do *Dom Quixote* (*v. g.* "cuerpo mal sustentado y peor *comido*", ou "muger *parida*", onde "comido" e "parida" adquirem sentido ativo). Nota ainda que, entre os trecentistas e quinhentistas italianos, fora corrente esse uso, e atribui seu declínio à influência francesa. Cf. Giacomo Leopardi, *op. cit.*, II., pp. 705-6 e 904.

"pesada", *Ode* "Se de meu pensamento..."; canção "pesada", *Canção* "Vinde cá, meu tão certo secretário", etc.), é que aparece freqüentemente nas composições do árcade mineiro.

"Pesada" é, por exemplo, a ausência de D. Antônio de Noronha quando sai de Vila Rica levando as tropas de Minas destinadas à campanha do Sul, no canto em oitavas dedicado ao mesmo governador. "Pesado" e funestíssimo, no soneto XCIX, o agouro das águas que se turvam, do raio que, de improviso, rebenta, do branco lírio que da cor das violetas se reveste, anunciando, tudo, que já Nize é morta. À morte de Salício, no epicédio desse nome, entoam os pastores saudosos hinos e canções "pesadas". Quando, na égloga "Eulina", se celebrava o nascimento da bela Tirce cruel, todo o sítio, iluminado em fogos,

Tornava clara a luz, a sombra feia
Do gesto melancólico e *pesado*.

Dalizo, na égloga desse nome, não quer consolo

De tão profunda dor, mal tão *pesado*.

E Eurilo, escrevendo de sua rude choça de pastor a Alcido, cortesão culto, admite que o engenho agudo e raro do amigo distante possa dar cores mais vivas e mais crescido alento ao tormento saudoso,

Que ao vigor do discurso ponderada
É em vós a saudade mais *pesada*.

Aqui é o pastor quem, fazendo valer simultaneamente dois significados divergentes de um só vocábulo, chega a insinuar uma genuína "agudeza", a mesma que se tornará ainda mais patente em outra epístola, aquela onde Fileno, depois de dizer que a falta de Algano despovoara de ninfas o rio e tirara aos frondosos álamos a cor e o brilho, acrescenta:

E até do tempo as carregadas horas
Correm mais dilatadas;
E parece que a dor as faz *pesadas*.

Deixando-se dificilmente carregar, porque pesadas, correm assim mais lentas as horas e, além disso, são pesadas porque tristes da ausência de Algano.

Enriquecido do dúplice significado, ganha o vocábulo, desse modo, uma intensidade que se irradia em todas as direções: é como se a vida desse vocábulo, antes estagnada, transbordasse os seus limites naturais para ir banhar o período inteiro. Mas seria essa uma originalidade de Cláudio Manuel da Costa? As extra-limitações de sentido dos vocábulos, que ajudam a utilizar todas as suas possibilidades expressivas, não representam, ao contrário, um dos distintivos da verdadeira dicção poética, uma dicção, em suma, que não se detém nos aspectos exteriores, utilitários, científicos, da realidade?

Não são as "agudezas", nem são as imagens perturbadoras e hirsutas, o que caracteriza particularmente a arte de Cláudio. Sua linguagem, ao menos na superfície, é em geral tão límpida e, melhor, tão voluntariamente límpida quanto é cabível esperar-se de um autor ainda não liberto, apesar de tudo, de algumas das complicações do Seiscentismo. E se essa superfície se apresenta, aqui e ali, um tanto encrespada, adornando-se daquelas "elegâncias" a que ele mesmo chegara a aludir, é que, insensivelmente, a força do hábito pôde, nesses casos, triunfar sobre a da vontade. E, com efeito, só de uma longa distância é que esses escolhos, marcados fortemente pelo gosto da época, nos parecem turvar às vezes uma expressão que aspira visivelmente, e declaradamente, à fluência, à simplicidade e à clareza.

Depois disso, como ousar falar ainda em turgidez emotiva, a propósito de sua linguagem, sabido como é que a emoção tende naturalmente a romper a ordem ordinária e a placidez da expressão? Como na novela de Bernardim Ribeiro, caberia lembrar, talvez, que "das tristezas nam se pode contar nada ordenadamente: por que desordenadamente acõtecem elas..."[41]. E, sobretudo, como insistir-se ainda em pretender filiar o poeta mineiro aos artifícios do Seiscentismo e do Barroco?

É este o ponto que nos importa agora tocar e, para tanto, de muito pouco serviria abordar esta obra através de vocábulos soltos, ou fragmentos desconexos: *disjecta membra* que só conseguem ganhar seu valor pleno no contexto onde se inserem e em função da estrutura a que naturalmente pertencem. Tome-se, de preferência, um dos seus sonetos mais celebrados:

---

41. Bernardim Ribeiro e Cristovão Falcão, *Obras*, II (Coimbra, 1932) p. 7.

Este é o rio, a montanha é esta,
Estes os troncos, estes os rochedos;
São estes inda os mesmos arvoredos;
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos,
Que de amor, nos suavíssimos enredos,
Foi Cena alegre, e urna é já funesta.

Oh quão lembrado estou de haver subido
Aquele monte, e as vezes que, baixando,
Deixei do pranto o vale umedecido!

Tudo me está a memória retratando;
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando.

O que nessas 14 linhas se busca manifestar é uma situação fortemente emotiva, no entanto, por meios singelos, espontâneos, tão diretos quanto seria possível esperar em uma composição poética, e em imagens e palavras que, com uma exceção — a daquela violenta catacrese do penúltimo verso —, parecem perfeitamente fluentes, diáfanas e dóceis a todos os requisitos do senso comum.

Além disso, a composição atende, do começo ao fim, às regras estritas que, numa época singularmente fértil em legisladores do Parnaso, os tratadistas mais severos vinham compendiando, e é o caso do racionalista Verney, que nos interessa aqui em particular como contemporâneo de Cláudio Manuel da Costa e como "árcade romano". Com efeito, na primeira quadra do soneto citado vem exposto o "assunto", conforme queria o *Verdadeiro Método de Estudar*. O desfile dos diversos acidentes que compõem a paisagem pintada parece apresentar-se da maneira mais esquemática e descolorida possível, como convém a um tema destinado a ser desenvolvido posteriormente. O próprio qualificativo dado à "floresta", o único a aparecer nesses quatro versos, não tem sentido individualizador, mas genérico e convencional: toda floresta, com efeito, é rústica.

No segundo quarteto e, de fato, já em sua linha inicial, é que a situação principia a modificar-se gradativamente. Através do "cheios de horror", referidos àqueles mesmos acidentes e que, na mesma ordem, irão novamente desfilar no verso seguinte —

Rio, montanha, troncos e penedos

— desfaz-se a aparente neutralidade do espectador. Note-se, porém, que ainda neste ponto, o elemento subjetivo e pessoal, o sujeito e a primeira pessoa da peça, ainda não se infiltra abertamente no cenário. É esse cenário, pintado em cores tão indistintas na estrofe anterior, que, em verdade, *se manifesta* cheio de horror. Como se ao espectador coubesse ali um papel simplesmente passivo e receptivo. Como se o "horror" significasse no espetáculo uma qualidade específica e inerente, acessível a quem o contemplasse com olhos desprevenidos e de coração sereno.

Nos dois versos seguintes da mesma quadra já é possível, entretanto, pressentir-se que tal não existe. A cena, que alegre fora, está agora convertida em funesta urna. Foram-se aqueles momentos ditosos de que tinham sido espelho e eco o rio, a montanha, os troncos, os rochedos. Ou antes ainda lá se encontram, mas reduzidos a uma pobre cinza fria, e o mesmo sítio que lhes servira de gala, serve-lhes de túmulo. Nada diz, porém, que o "horror", com toda a ênfase que essa palavra quer introduzir no texto, corresponda a alguma experiência subjetiva ou diretamente vivida pelo espectador, que é, em suma, o próprio poeta.

Essa segunda quadra, embora não ofereça propriamente um conceito, fixa, no entanto, o motivo essencial que, após a sumária "exposição" da primeira, irá finalmente desabrochar ao longo dos dois tercetos. Há em tudo uma gradação que se diria lógica e, de qualquer modo, bastante definida. E, ainda que não atenda literalmente aos requisitos exigidos por Verney, corresponde, com certeza, ao essencial das suas idéias "racionáveis", que Cláudio Manuel da Costa não desconheceria, segundo todas as probabilidades[42].

Nos tercetos, chave de toda a composição, é que irrompe, já sem reservas, a tonalidade subjetiva, deixando sua marca bem viva no conjunto. A lembrança do mal padecido, de tudo quanto a memória inimiga vai aos poucos retratando, desenvolve-se agora em um crescendo ininterrupto, até chegar ao clímax com aquela

---

42. Os requisitos eram os seguintes: "Consiste (....) a obrigação do soneto em propor, na 1ª quadra, o assunto; na 2ª explicá-lo com algum conceito de que se tire o argumento para os tercetos". Essa obrigação não deveria, porém, ser tão obrigatória que impedisse ao próprio Verney de sugerir outras diversas e, apesar disso, tanto ou mais insignes. Já no período imediato lê-se, por exemplo: "Os Poetas que têm mais cabedal expõem o assunto nos dois primeiros versos: nos dois segundos começam a discorrer". Cf. Luís Antônio Verney, *Verdadeiro Método de Estudar*, II (Lisboa, 1950), p. 272.

áspera, quase incômoda de tão áspera, alusão ao infame "ruído" da saudade, que surpreende principalmente porque a trama da composição fora conduzida, desde o começo, com os fios mais delicados e tênues de que podia dispor o poeta. Mas essa mesma e surpreendente figura de linguagem, de que não me ocuparei provisoriamente, tem a virtude, ao menos, de abrir caminho para o fecho da poesia, um dos mais belos versos que Cláudio jamais escreveu e que a muitos fará talvez perdoar a rudeza do desabafo.

Ainda neste ponto, caberia lembrar outro dos preceitos severos e pedantescos de Luís Antônio Verney: aquele onde se obriga a que, num soneto, o conceito do fecho, além de nobre e natural, haja de dizer "mais do que soa". Não é fácil precisar exatamente em que sentido foi escrito isto. No caso do soneto citado de Cláudio, o verso

Vem as mortas espécies despertando,

parece atender, entretanto, à exigência — não quero afirmar que pretendesse atendê-la — ao menos neste sentido, que exprime uma ação ainda em curso, que deverá prolongar-se além de tudo aquilo que as palavras dizem. É esse, aliás, um dos recursos de que se vale Cláudio — uma das suas "finezas", diriam os contemporâneos do poeta — com notável freqüência e que ajudam a infundir em seus poemas a maior tensão emotiva. Quem não se lembrará, a este propósito, do verso, já lembrado, que remata um dos seus sonetos mais famosos.

Nize? Nize? Onde estás? aonde? aonde?

Agora, como em tantos outros exemplos que se poderiam lembrar, a ação inconclusa é expressa por meio de um particípio presente. Com o auxílio do verbo "vir" na terceira pessoa, que o particípio acompanha — "vem despertando" —, o processo de subjetivação que se desenvolvia passo a passo caminha para os limites do inefável, que principia naturalmente onde acabam as palavras e o soneto. Como se a dor da saudade, que desperta as mortas espécies, *viesse* invadindo e empolgando cada vez mais o sujeito dessa dor, agora já claramente o mesmo que parecera antes tão indistinto e desprendido da cena, até chegar a uma intensidade tal, que não encontraria palavras humanas para manifestá-la.

Esse simples fato já serve para dar idéia da precisão meticulosa que dirige aqui a escolha de cada palavra do texto, e que tem sempre em conta a estrutura geral da obra. À primeira vista, e para um leitor desatento, faria pouca diferença se o poeta escrevesse, por exemplo,

Vão as mortas espécies despertando,

assim como escreveu, no fecho de outro soneto, o LXI, que descreve a contenda de dois pastores em torno das suas ninfas:

O nome de Maria *vão* gravando

Para mostrar ao outro como sua Maria, que, por exceção na obra de Cláudio, ainda não se demonstrou "tirana" e nem "infiel", é a verdadeira divindade daqueles montes, o amante narra que "há pouco" encontrara dois pastores, aparentemente desconhecidos e alheios à disputa, os quais iam escrevendo o nome dela — "vão gravando" — sem dar sequer pela existência do rival. Também aqui poderia parecer indiferente a alternativa entre os dois verbos — "ir" e "vir" — e, contudo, ao optar pelo primeiro, o pastor parece ter querido mostrar uma convicção segura e absolutamente tranqüila na gentileza maior de Maria. Dizendo que aqueles estranhos "vinham", seria como dizer que em pouco estariam confirmadas as suas palavras, sem que o interlocutor necessitasse mover-se do seu lugar. O "vão gravando", ao contrário, denota afastamento, com o que o partidário de Maria deixa mais claramente ao arbítrio do outro o ir verificar, se quiser, o indício de um fato que, a rigor, dispensa qualquer confirmação. A urgência maior em querer fornecer tal confirmação só poderia depor de algum modo contra a evidência do fato.

Voltando ao soneto "Este é o rio...", pode-se apresentar outro exemplo de como tudo, nele, depende da estrutura total, e é o íntimo nexo de significação que, ao final do segundo terceto, relaciona o último verso do segundo quarteto —

Foi Cena alegre, e urna é já funesta.

— de simetria bilateral quase perfeita, onde os dois membros coordenados entre si através da conjunção se opõem pelo sentido.

Tendo escrito, na primeira dessas seções, que fora "cena alegre" o sítio onde, agora, tudo cheio de horror se manifesta, era preciso marcar bem o contraste capaz de explicar aquele "horror".

Ora, a rima "funesta" fornecia naturalmente a antítese simétrica de "alegre". Quanto à palavra "urna", bastaria para justificá-la o fato de traduzir a idéia, que ali importava traduzir, de morte, luto e tristeza. Seria ilusório, porém, julgar que essa metáfora teria sido determinada apenas pelo pensamento lógico — podendo ser, talvez, substituída por outra aproximadamente equivalente — ou pelo valor estético da imagem, ou ainda pela grata sensação de equilíbrio que a antítese simétrica irá produzir no espírito de quem leia ou ouça dizer o verso. Ela valerá por tudo isso, mas deve acrescentar-se que, além disso, é imposta por uma necessidade, não é sugerida por uma opção mais ou menos feliz. Não se compara, por exemplo, à pedra preciosa que, achando-se casualmente à mão do joalheiro e podendo engastar-se sem maior dificuldade na jóia, é usada, como à sua falta poderia usar-se alguma outra, para compor o conjunto. No caso presente, a verdade é que ela não é separável do conjunto: pertence-lhe, ao contrário, sem alternativa possível. Lido atentamente o poema, compreende-se que aquela urna, colocada ali, à primeira vista, como por distração, representa a sepultura das mesmas mortas espécies que a saudade irá acordar no final da peça.

Essa simples observação ajuda-nos a elucidar melhor o papel dos ornatos de linguagem, se não em toda a obra de Cláudio Manuel da Costa, ao menos em composições, como é o caso desta, onde sua inspiração parece ter chegado à maturidade completa. Já entre os tratadistas do Renascimento, cujas idéias o Tasso compendia em certas partes de sua *Apologia* e dos *Discorsi del Poema Eroico*, distinguiam-se na obra poética, de modo às vezes um tanto especioso, duas variedades de "ornatos". Uma era indispensável às "matérias ociosas", e isso quer dizer que as partes "necessárias" da ação poderiam, em princípio, apresentar-se desadornadas, ao passo que nas demais, nas "dispensáveis" ou episódicas, eram requeridas essas elegâncias como uma espécie de compensação. No caso do marinismo, por exemplo, seu predomínio parece explicável por isto, que toda a matéria da poesia marinesca é "ociosa" e tem valor sobretudo como estupefaciente, segundo o preceito conhecido do autor do *Adone*:

È del poeta il fin la meraviglia,
Chi non sa far stupir vada alla striglia.

A outra variedade nasce não apenas das palavras, mas dos sentidos, quer dizer, no caso, das sentenças: "nascono non da le parole, ma dai sensi"[43]. O que está longe, entretanto, de significar que devessem ser recusados aqui os *ornamenta* tendentes, eventualmente, a dar maior vigor, adornando-a, à locução, e maior magnificência ao estilo. Esta última virtude — a magnificência — dependia, com efeito, para muitos dos tratadistas referidos, dos ornatos ditos legítimos, e dependia também do uso de vocábulos peregrinos e das translações em geral. Aliás, o próprio Cláudio não deixará de atribuir-se, como escusa e talvez, no fundo, como defesa e velada apologia de algumas "elegâncias" ainda existentes em sua obra, um certo pendor para o "sublime", palavra esta que em seu tempo e, na realidade, desde a maior divulgação do tratado do pseudo-Longino, tomaria o lugar e o significado que, entre os quinhentistas, tinha tido precisamente o "magnífico". Apenas, cumpre repeti-lo, aquelas elegâncias não hão de ser autônomas ou separáveis do contexto a que servem, nem pretender, por si sós, suscitar a "maravilha" dos marinistas.

No caso do soneto de Cláudio Manuel da Costa, pode observar-se que todo ele constitui, de fato, uma unidade homogênea e por assim dizer "orgânica", onde tudo de destina a servir ao conjunto. De modo que não só se sente uma constante progressão das primeiras até às últimas palavras, como ainda o efeito destas no espírito do leitor como que retroage sobre o daquelas, dando-lhes intensidade nova a uma segunda leitura.

É essa espécie de retroação que nos levará, agora, à idéia acima sugerida da "aparente neutralidade" que caracterizaria o espectador na primeira estrofe. De propósito, usou-se então o adjetivo "aparente", pois que, de fato, não há, na primeira estrofe, uma perfeita isenção de parte do espectador. Note-se que a palavra inicial é ali um demonstrativo que se reitera anaforicamente ao longo daqueles quatro versos e somente deles. Ao primeiro relance, poderia passar por simples elemento decorativo uma tal repetição e, em verdade, por um daqueles ornamentos que certas teorias renascentistas, já lembradas, qualificavam de "ociosos" e em que, não

43. Cf. Ulrich Leo, *Torquato Tasso. Studien zur Vorgeschichte des Secentismo* (Berna, 1951), pp. 95-6.

obstante, tanto deveriam comprazer-se alguns autores do século XVII, especialmente: sabe-se, com efeito, que o recurso à anáfora foi freqüente entre os poetas que tinham em mira principalmente enleiar os leitores, suscitando neles um prazer puramente passivo, verdadeira hipnose que deixasse entorpecida a vontade, a liberdade e a energia. E, no entanto, a insistência no demonstrativo, reforçada nas duas linhas finais da estância pela reiteração do "mesmo" — os "mesmos arvoredos", a "mesma rústica floresta" —, destina-se a mostrar, no reconhecimento do ambiente, uma atitude que em nada corresponde a qualquer forma de desprendimento ou a uma sóbria e tranqüila objetividade.

Pode mesmo presumir-se, à vista dessas repetições, por onde se acena a circunstâncias anteriores, que o sítio fora deliberadamente buscado, que ao reconhecimento daquele rio, daquela montanha, daqueles troncos, daqueles rochedos, daqueles "mesmos" arvoredos, da "mesma" rústica floresta, o espectador fora impelido já pela ação indomável de uma secreta e funda nostalgia. E é ela que há de explodir quase brutalmente em dado instante, convertendo-se no grito "infame" da saudade, que ecoarão os últimos versos do soneto. Ainda uma forma do camoniano "gosto de ser triste", do ir buscar o próprio tormento e, no mesmo passo, querer esquivar-se dele, do amar e simultaneamente odiar a miséria no tempo feliz.

Ou então teríamos neste caso — o que seria muito explicável em um antigo aluno de jesuítas e candidato frustrado ao sacerdócio — uma versão secularizada da *compositio loci*, prelúdio necessário das mediações religiosas e, ao cabo, da oração mental, depois de metodizada pelos tratados religiosos de fins do século XVI e começos do seguinte, particularmente os tratados dos jesuítas. Já nos *Exercícios Espirituais* alude-se expressamente a essa prática, onde, por exemplo, se diz que, na "composição de lugar" importa ver concretamente, com os olhos da imaginação, tal como se o víssemos com os olhos do corpo, o cenário diretamente relacionado com o objeto proposto para a meditação: "Aqui", diz o texto literalmente, "es de notar que en la contemplación o meditación visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, asi como un templo o monte..."[44].

---

44. Pio Bondioli, *Gli Esercizi Spirituali di S. Ignacio di Loyola.* Testo spagnolo e versione italiana (Milão, 1944), pp. 60 s.

Essa forma de "composição", que não nasceu certamente com a Companhia de Jesus, pois já São Boaventura recomendara, pela sua eficácia particular na prece, a visão imaginária dos lugares sagrados, teria, como bem se pode conceber, um desenvolvimento particularmente notável entre os discípulos de Santo Inácio de Loiola. Um deles, o inglês John Gibbons, notou, em princípio do século XVII, como todo aquele que queira entregar-se à meditação deve, depois de preparar-se para ela, começar por tentar imaginar-se presente no lugar proposto, e para isso cumpre-lhe ter lido previamente "o que os bons autores escreveram a respeito, e tomado nota bem precisa da distância, ali, de um ponto ao outro, da altura das colinas e da situação das cidades e das vilas". E é significativo que esse texto, entre outros, tenha podido ser apresentado para mostrar como aquele primeiro entre os dois prelúdios necessários à meditação metódica, ou seja, a própria composição de lugar, tenha chegado a ter "enorme importância" no desenvolvimento da poesia, e não apenas da poesia religiosa[45]. Por onde se vê que o caso do nosso Cláudio Manuel da Costa não constituiria, aqui, uma singular exceção.

Como acontece em tantas obras poéticas do século precedente, pode acompanhar-se em seu soneto o movimento que, da cena concreta, recriada pela memória, induz ao ato compreensivo próprio do intelecto, o qual, por sua vez, excita a vontade e move os afetos. Dessas três potências da alma, que estabelece a discriminação escolástica, seguida por Santo Inácio — memória, intelecto, vontade —, é a última a que mais dificilmente pode ajustar-se, no poema, aos preceitos da meditação metódica. O próprio colóquio familiar que eles determinam não resultaria, afinal, em estranho desvario se transplantado da esfera celestial, com Deus e todos os santos, para o meio das criaturas humanas? Como entreter, neste mundo mortal, qualquer comércio duradouro e sereno com as esquivas sombras que o povoam? A "vontade", neste caso, só poderá significar aquela mesma força cega de que falou frei Luis de Granada, adversa à luz do próprio intelecto, que a deixou truncada da esperança, fundamento único de sua existência plausível.

---

45. Cf. Louis L. Martz, *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century* (New Haven, 1954), p. 27 e *passim*.

Com esta reserva, o poema de Cláudio parece plenamente ajustado aos métodos prescritos para a oração mental, que lhe eram provavelmente familiares. Não vale isto dizer que tais métodos ele os terá deliberadamente aplicado na elaboração de sua poesia. Nem se compreende que, com a alma devota que tantos lhe atribuíram, semelhante recurso não lhe parecesse uma profanação quase repulsiva. O que se pode compreender, e apenas este ponto convém aqui frisar, é que a disciplina da meditação deve ter cultivado nele uma tendência e um modo de ser que insensivelmente se iriam refletir na obra poética.

Não se pense, além disso, que, a ser justo, o aceno ao símile da composição de lugar devesse trair no soneto a tradução de uma experiência pessoal e íntima do próprio poeta. Se Cláudio acreditava firmemente, e sabemos que acreditava, na impossibilidade, para um autor, de bem representar afetos que não tivesse vivido e sentido em si mesmo, não é obrigatório que tais afetos devessem ser produzidos sempre pelas mesmas causas. As formas anedóticas que podem servir de fundamento aparente a um afeto real, essas são mutáveis ao infinito e poderão ser arbitrariamente forjadas, sem que o seja o estado emotivo correspondente.

Graças precisamente ao fato de forjarem pormenores episódicos que se possam referir com verossimilhança a determinado estado emotivo ou mesmo de copiá-los dos grandes clássicos, que apresentavam um vasto cabedal deles, daqueles *topoi*, cuja imitação, durante muito tempo, pareceu aconselhável e até imprescindível — o que mostra bem a que ponto eram eles por si sós, alheios e exteriores a toda emoção particular —, é que mesmo, e principalmente na era romântica, aos que fazem garbo de uma sinceridade profunda e espontânea, poderá aplicar-se a definição: o poeta é um fingidor. De passagem deve notar-se que, em Cláudio Manuel da Costa, essas situações puramente episódicas se reproduzem com notável freqüência, denotando talvez um espírito pouco apto ou pouco disposto a criá-las e, por outro lado, que a emotividade representada em sua poesia é quase monocórdia. Seja como for, não parecerá impossível que o hábito da "composição de lugar" se tivesse tornado nele como uma segunda natureza, a tal ponto que o levasse a construir uma situação episódica como a deste soneto, onde o sujeito da "situação" tende a representar para si mesmo, com os olhos da imaginação, o "lugar corpóreo" destinado a servir de moldura ao seu tormento.

Mas essa assimilação da situação refletida na estrofe inicial do soneto a uma dessas composições de lugar é naturalmente hipotética e, se bem que possa servir para reforçar a interpretação de que a apatia e neutralidade do espectador ante o quadro sumariamente descrito é apenas ilusória, a verdade é que não representa uma condição indispensável ou exclusivista de semelhante interpretação. Ela sobrevive independentemente daquela hipótese, pois a simples reiteração do demonstrativo, e ainda a do "mesmo", denuncia, não uma visão insólita e estranha à memória, mas um reconhecimento já tingido, porventura, de nostálgica emoção.

Em certo sentido seria mesmo possível dizer-se que, naquela estrofe inicial, parecem imperar, ao contrário, com maior vigor, justamente os elementos pessoais e subjetivos, por isso que cada um dos acidentes diversos da paisagem evocada são referidos de modo direto a quem se supõe contemplá-los, seja com os olhos do corpo, seja com a imaginação. Para nós, para o leitor, aquela série de "este", "esta", "estes mesmos" "esta mesma", tende antes a manter desordenadamente divididos, uns dos outros, aqueles elementos do que a associá-los entre si. Há provavelmente a uni-los uma emoção íntima bastante profunda e, no entanto, ainda muda, ou ao menos inexplícita ao primeiro contato, tal como esses segredos que só um convívio intenso e a confiança mútua fazem revelar. O que nos é dado então perceber é essa simples seqüência de frases ou palavras soltas e que, sem assumirem, embora, forma interjetiva, podem lembrar as efusões imediatas e ainda desconexas do sentimento. A própria cadência e a rima, se de algum modo as disciplinam, ainda estão longe de associá-las.

Nem o próprio sentimento se torna em tais condições inteligível ou comunicável por meio dessas manifestações elementares, já que a palavra escrita as despojou, finalmente, de todos os sinais externos e visíveis — movimentos, gestos, lágrimas, inflexões de voz — por onde, além das palavras e em muitos casos, mais do que nelas, a presença de uma emoção se torna sensível. Poderia explicar-se de outra forma aquela neutralidade apática ou aquela objetividade que a um primeiro relance seríamos tentados a descobrir nessa estrofe inicial?

Só no segundo quarteto é que os elementos soltos irão finalmente articular-se por intermédio de um "tudo" sintetizador, introduzindo-se, assim, uma ordem mais visível, comparável à ordem reflexiva ou discursiva que, na oração mental, competiria ao inte-

lecto agindo sobre a memória criadora da "composição de lugar", e capaz de sobrepor-se à primitiva dispersão. Como para melhor patentear-se a unidade recuperada, enumeram-se agora, de novo, aqueles elementos à guisa de um feixe propiciado pelo vocábulo que deverá integrá-los:

> *Tudo* cheio de horror se manifesta
> *Rio, montanha, troncos e penedos...*

E já que o exame da obra de Cláudio Manuel da Costa dentro da era e da mentalidade barrocas conduz inevitavelmente a mencionar algumas minúcias de estilo, caberia lembrar como a vitória da unidade sobre a diversidade e a dispersão é alcançada aqui por um recurso bem característico observado recentemente em autores muito diferentes do poeta mineiro. Pelo recurso, em suma, que o exame acurado das odes de Paul Claudel, onde elementos caóticos e díspares aparecem tantas vezes resumidos com a simples palavra *tout*, levou Leo Spitzer, um dos mestres da moderna estilística, em trabalho publicado primeiramente em 1945 pelo Instituto de Filologia de Buenos Aires, a lembrar sua possível relação com a técnica narrativa bem conhecida de Cervantes, que também gostava de restabelecer a harmonia e a relativa unidade, após o relato de acontecimentos desconexos, apelando para um *todo*[46]. Como exemplo, entre outros, de um tal processo, cita este passo do Quixote (I, cap. 20),

> ... de manera que la soledad, el sítio, la escuridad, el ruido del agua com el susurro de las hojas, *todo* causaba horror y espanto ...

que, por casualidade, oferece impressionante semelhança com aquele trecho do soneto de Cláudio.

Eu não me atreveria a aludir a outra possível reminiscência, nesta poesia, dos moldes religiosos e jesuíticos em que se desenvolveu seu espírito nos anos de juventude se, no estudo citado, não se fizesse menção de certa particularidade freqüente na linguagem de alguns autores do século XVII e que também poderia ter alguma relação com aquele processo. Observara-a Hatzfeld ao estudar o estilo barroco no lirismo clássico na França — estudo que visa a

46. Leo Spitzer, "La Enumeración Caótica em la Poesia Moderna", *Lingüística e Historia Literaria* (Madri, 1955), p. 331 s.

dissipar o pressuposto da existência de fundamental incompatibilidade entre essas duas noções, o clássico e o barroco, procurando antes mostrar, através de exemplos persuasivos, como o clássico seria, de fato, uma modalidade particular e tipicamente francesa do barroco — e batizou-a, à falta de melhor, de fórmula do "Só-Tudo".

É a fórmula que aparece, por exemplo, nesta passagem de Racan:

L'immensité de Dieu comprenait *tout* en soi
Et de *tout* ce grand *tout*, Dieu *seul* était le throne,
Le royaume et le roi.

Ou neste trecho em que madame Deshoulières parafraseia o *Domine* do XII salmo:

Vous du *vaste univers* et l'auteur et le maître,
Vous *seul* de qui j'attends un assuré sécours.

Nesses casos é significativo que, mesmo em adaptações do latim, se introduza de modo quase arbitrário a fórmula e mais segundo o espírito dos tradutores — que, de algum modo, refletem tendências próprias do seu século, o século XVII — do que do original. Assim, ao adaptar o hino

Effunde nobis desuper
Remissor, indulgentiam,

Corneille introduz por sua conta o *seul-tout*, de modo que o texto tende a ganhar uma intensidade e um sentido novos:

D'un *seul* de tes regards *tout* peut être effacé.

É essa mesma fórmula, tão largamente representada, ainda hoje, até e sobretudo através de variantes profanas, na linguagem coloquial, que sugere a Hatzfeld uma observação de interesse, talvez, para quem pretenda discernir na dicção de Cláudio Manuel da Costa algum eco de seu aprendizado inaciano. É a seguinte, que tento reproduzir de seu estudo: "Como nas igrejas barrocas, de modo mais pronunciado do que naquelas que obedecem a estilos próprios de épocas anteriores, ao Deus presente na Eucaristia é

dada, com o tabernáculo, uma eminência manifesta e central — e é à volta dele, em última análise, que se ergue toda a igreja, 'monumentalizando' o lema jesuítico '*Omnia* ad majorem *Dei* gloriam'—, também as obras desses poetas 'clássicos' acentuam de modo profundamente decisivo as palavras: aqui *Deus somente* — lá *tudo* mais''[47].

Essa particularização de pormenores estilísticos, por importantes que possam ser, nos levaria longe, entretanto, das razões que nos levaram a apresentar o soneto de Cláudio como uma estrutura unitária, onde todas as partes se acham estreitamente entrelaçadas e subordinadas ao conjunto. No que, seja dito, ela se conformaria àquele ideal da perfeita beleza, na conhecida definição de L. B. Alberti: a forma deverá ser de tal ordem, que nenhuma das suas peças pode ser alterada ou retirada sem que fique destituída a harmonia do conjunto. Definição essa, aliás, que ao menos no domínio da arquitetura pôde ser julgada tão aplicável ao Renascentismo, e o era certamente, na medida em que Alberti pôde ser um dos intérpretes mais autorizados do espírito de seu tempo, quanto ao Barroco[48].

Para melhor fixar ainda as características dessa estrutura global, nada melhor do que tentar um confronto, embora sumário, com outras duas ou três peças onde venham associados, de modo semelhante, os mesmos motivos básicos que ela abraça, posto que tais motivos, tanto quanto certas particularidades estilísticas — e, em regra, com mais deliberação do que estas —, eram tomados muitas vezes de um fundo comum, consagrado pelos grandes modelos clássicos, Não quero referir-me àquelas composições que feriram simplesmente um mesmo tema corrente — no caso o do reconhecimento de um cenário notável a alguém por circunstâncias que podem trazer-lhe a dolorosa nostalgia de dias mais felizes —, permitindo a comparação em termos demasiado genéricos ou sugerindo, quando muito, alguma relação mais ou menos remota.

Isso sucederia se, a propósito da peça que vimos examinando, me ocorresse lembrar uma obra como, por exemplo, aquele soneto de Camões "Quando o Sol encoberto vai mostrando...", onde se

---

47. Helmuth Hatzfeld, "Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, IV. *Barock* (Freiburg im Breisgau, 1929), p. 38.

48. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Basiléia, 1948), p. 213.

mostra, à luz quieta e duvidosa, o amante que sai pela praia a reconhecer com os olhos o que a memória ainda lhe retrata vivamente dos gestos e palavras da sua inimiga — "Aqui a vi, os cabelos concertando", "Ali...", "Aqui...", "Agora...", etc. — para afinal suspirar magoado contra a vida vã que sempre dura, tudo, aliás, de acordo com o esquema de filiação petrarquiana.

Penso, antes de tudo, em peças que, mesmo sem apresentar uma coincidência perfeita no tema geral, mostram os mesmos motivos ou as mesmas fórmulas ajustadas entre si numa trama similar, de modo a deixarem perceber uma relação, direta ou não, mas em todo caso bastante estreita com o poema considerado.

Desejaria lembrar primeiramente, por simples atenção à data em que foi composto ou impresso (1564), este fragmento de uma longa canção inserta no livro I da *Diana*, a célebre novela pastoril redigida em castelhano pelo português Jorge de Montemor:

Aquella es la ribera, este es el prado,
de alli parece el soto y valle umbroso,
que yo con mi rebaño repastaba.

Véis el arroyo dulce y sonoroso,
a do pascia la siesta mi ganado
quando el mi dulce amigo aquí moraba.

Debajo aquella haya verde estaba,
y véis alli el otero
á do le vi primero,
y á do me vió: dichoso fué aquel día,
si la desdicha mía
un tempo tan dichoso no acabara.

Oh haya, oh fuente clara,
todo está aquí, mas no por quien yo peno!
ribera umbrosa, qu'es d'el mi Sireno?

Aquí tengo un retrato que me engaña,
pues veo á mi pastor quando lo veo,
aunque en mi alma está mejor sacado:

Quando de verle llega el gran deseo
de quién el tiempo luego desengaña
á aquella fuente voy, que está en el prado.

Arrimolo á aquel sauce y á su lado
me asiento (ay, amor ciego!)
al agua miro luego
y veo á mi y a él, como le via
cuando él aquí vivia.

Esta invención un rato me sustenta
después caigo en la cuenta
y dice el coraçón, de ansias lleno:
ribera umbrosa, qu'es d'el mi Sireno?

Trata-se apenas, como acima já foi dito, de transcrição parcial do poema. Em realidade, parece dispensável reproduzir-se o restante para uma noção geral do conteúdo e da expressão. Os versos que no original antecedem a parte aqui reproduzida narram, no mesmo timbre elegíaco, a tristeza de uns olhos que já não vêem quem antes neles, como num espelho, se mirava. E os que se seguem mostram, invocadas pela mágoa da pastora, lembranças do tempo feliz em que podia ver e ouvir o seu amigo, aquele que, se o tem ainda em sua alma, já não o tem em sua posse. Refere-nos como não pode mais ir à sua aldeia com o gado, nem dela voltar à malhada, sem passar pela choça de Sireno. Ali se recosta, descuidada de ovelhas e cordeiros, até que a voz de pastores rudes — de vaqueiros, que, segundo a tradição bucólica, ocupam o grau mais baixo na escala hierárquica representada nas églogas — venha enfim despertá-la de seu devaneio.

Logo adiante fala ela ao mudo e perdido pastor, perguntandolhe como e por que força fora levado a deixá-la. Não ousa inculpálo abertamente, pois como acreditar que Sireno pudesse ofender por gosto a um amor tão puro e sem malícia? Prefere queixar-se dos fados desiguais, que encheram de nuvens escuras o seu céu.

Cada uma das partes em que se pode dividir o monólogo ou, se é lícito dizer assim, o diálogo sem segundo interlocutor, envolvendo evocações, ternas imprecações ou queixas, perguntas ao pastor ausente, lutas entre o coração e a razão, entre a fingida ilusão, espelho do desejo, e o cruel desengano, encerra-se invariavelmente com o refrão:

ribera umbrosa, qu'es d'el mi Sireno?

E ao final da peça, como para dar uma aparência de unidade, individualizando-a, a essa procissão de lamentos, onde se figura presente, ainda que silencioso, o pastor fugitivo, já não é a ele, mas à própria canção, que se dirigem as palavras da infeliz Diana:

Canción, mira que váis adonde digo
mas quédate comigo,
que puede ser te lleve la fortuna
à parte do te llamen importuna.

No entanto, essa estrofe final, que se associa ao conjunto, como um acréscimo externo, não impede que cada uma daquelas seções conserve seu valor próprio. Equivale a um aparte prestativo, sem o qual poderiam prolongar-se indefinidamente as variações sobre o mesmo tema sem que nada de essencialmente novo se ajuntasse ao poema. Assim também cada variação, encerrada pelo refrão constante, constitui, de certa maneira, uma unidade distinta. Delas não se dirá que estejam travadas entre si de modo necessário, pois podem, ao contrário, ser multiplicadas ou subtraídas indiferentemente, sem que, com isso, fique prejudicada a harmonia do conjunto.

A última parte, onde a amante já não pretende falar ao seu amado e sim à canção que a esquivança do amado lhe arrancara, não tem e não pode ter, em face desta, a força daquele "tudo" da segunda quadra do soneto de Cláudio, que visa a integrar num significado amplo, os elementos dispersos da estrofe inicial. Não se pode dizer que na canção de Montemor, comparada ao soneto, seja inexistente de todo a unidade que Alberti, na definição já citada, apresentara como condição fundamental da beleza perfeita. A verdade, porém, é que a sua unidade não tem aquele poder envolvente e ilimitado que um dos mais ilustres historiadores da arte de nossos dias, ainda que julgue a mesma definição aplicável ao Barroco, tanto quanto ao Renascimento, pôde apresentar, ao menos no que diz respeito à arquitetura, como específico do primeiro, não do segundo.

O que o Barroco traz de novo, observa, não é, com efeito, a unidade, é, isto sim, a noção de uma unidade absoluta, em que a parte, como valor autônomo, se acha, em maior ou menor grau, absorvida no todo. Já não se vêem mais aqueles belos pormenores isolados que se conjugaram entre si em favor de uma harmonia, onde, no entanto, cada qual pode conservar sua vida própria; agora, as partes subordinaram-se inteiramente a um motivo central dominante e apenas sua cooperação com o conjunto lhes poderá dar sentido e beleza[49].

Não se precisaria de modo mais exato a relação existente entre cada uma das partes e o todo no soneto de Cláudio, comparado à canção de Jorge de Montemor, que, em realidade pertence, e não apenas pela data de sua composição, ao Renascimento quinhen-

49. H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 213.

tista. Nesta pode dizer-se que os pormenores sucessivos se submetem, sim, ao conjunto, mas um pouco ao modo de províncias ainda zelosas dos seus antigos foros ou privilégios, que o absolutismo monárquico — e não oferece este um símile sugestivo para a arte barroca? — tenderá a suprimir em favor de um forte poder central que as unifique.

Por onde se mostra como o parentesco evidente e direto entre os motivos, não apenas estilísticos, mas ainda temáticos da trama dos dois poemas, está longe de impedir a existência de uma diversidade que reflete largamente, sem dúvida, a personalidade de cada um dos autores e também, ao par disso, exigências espirituais distintas de ambientes separados um do outro por considerável distância, no espaço e no tempo. Cláudio Manuel da Costa no soneto, como no restante de sua obra, não deixa de seguir aquele exemplo da abelha, na comparação clássica, servindo-se, para alimentar sua colméia, de flores de muitos e vários jardins. O mesmo já o tinham feito, igualmente, os autores do século XVI, autorizados pelas concepções estéticas então generalizadas. No conjunto, porém, deixou a marca de suas idiossincrasias e também a de sua formação e experiência, que o destacam nitidamente de um quinhentista, como o foi Jorge de Montemor.

É significativo, por exemplo, como os *loci communi* consagrados, ainda quando ofereçam, originariamente, sugestões amenas e até jocosas, ele encontra meios de os acomodar, quase sistematicamente, àquele mundo cheio de ásperos penedos e desenganos atrozes, que encontramos em toda a sua poesia. Montemor pinta Diana a mirar-se nas águas da fonte, onde, parecendo-lhe ver refletidas a sua imagem e a do amado, sustenta-se um pouco nessa invenção. Depois virá, é claro, o desengano; um tênue e suave desengano, porém, que embacia o contentamento, mas não mata a ilusão. Seja como for, é ainda de terna alegria a primeira impressão que lhe vem do espetáculo procurado, alegria de poder ver a Silvano, "tal como o via" e ao seu lado.

Aqui, o motivo guarda ainda um pouco a marca de origem, da II bucólica de Virgílio, onde aparece, segundo suponho, pela primeira vez, quando Córidon, desdenhado por seu Aléxis, se mira no líquido espelho marinho e não se acha indigno de ver correspondido, "si nunquam fallit imago", seu amor, no entanto sem ventura. Retomado depois pela poesia pastoril de todos os tempos, inclusive a dos nossos árcades, dará lugar a numerosas variantes.

Gonzaga, porém, como dois séculos antes Garcilaso, manterá quase literalmente intacta a versão virgiliana, quando, na célebre lira I da primeira parte de sua Marília, exclama:

Eu vi o meu semblante numa fonte,
Dos anos inda não está cortado[50].

Fiel ao tom de amargura sem remédio que escurece toda a sua poesia, Cláudio Manuel da Costa não poderia deixar de enevoar também, à sua maneira, esse mesmo motivo, que a tantos outros ajudara antes a introduzir uma pausa aprazível na soledade melancólica. Assim é que numa égloga chega a mostrar-nos o infeliz Umbrano a vagar como um desatinado, os sentidos "hidrópicos", à volta de um lago, que mais parece o Averno, buscando nas águas o divino reflexo do rosto de Angélica — a causa por que morre — e exclamando em fraseios como estes, onde a intensidade afetiva não é obstáculo a certas "agudezas" bem típicas:

Consolação pesada
É seguir este alívio, senão gozo.
A face delicada,
Termo de meu destino venturoso:
Quanto o ver me atormenta,
Que o mesmo que possuo se me ausenta!

Ou então em lamentos onde, para ser maior a própria agonia, o mesmo e inconsolável pastor não se cansa de dar asas à imaginação perturbada:

Retrata o meu martírio
De Tântalo infeliz a desventura:
Qual lhe chama delírio,
Qual excesso de dor! Mas se a loucura
Vem tão discretamente,
Louco me espere sempre toda gente.

---

50. O motivo, tão largamente explorado, chegaria a merecer de Lope de Vega uma paródia burlesca na *Gatomaquia*, publicada em 1634, onde apresenta um dos seus gatos a exclamar:

Pues no soy yo tan feo
Que ayer me vi, mas no como veo,
En un caldero de agua, que de un pozo
Sacó para regar mi casa un mozo,
Y dije: Esto desprecia Zapaquilda?
Oh celos, oh impiedad, oh amor, reñilda.

De outro motivo, que, na canção de Diana, parece receber da própria sobriedade de expressão um acréscimo de força, com aquele "que é de meu Sireno" quase murmurado à ribeira umbrosa, já sabemos como o desalentado amante de Nize, obedecendo ainda nesse ponto ao que ele mesmo denominou seu "pendor para o sublime" e que se poderia traduzir hoje como "pendor para o patético", iria converter num brado de surdo desespero.

Em contraste com o sujeito do soneto que vamos estudando, a pastora de Jorge de Montemor sai em busca dos sítios consagrados pelo velho idílio, com o fito, sobretudo, de reviver as gratas recordações que os mesmos sítios lhe oferecem. A paisagem não chega a fundir-se ali, como não se funde nas questões petrarquescas a que se filia o poema, com o estado de alma presente do cantor. E, se as recordações podem avivar uma funda nostalgia, em nenhum momento a ribeira, o prado, o souto, o vale umbroso, a faia verde, o outeiro "á do le vi primero y á do me vió", chegam a manifestar-se agora "cheios de horror". O tema do desengano acha-se sempre presente, é certo, mas não emerge tanto das palavras quanto da própria situação.

Note-se, além disso, que na *Diana*, a canção, embora redita a Sireno pela voz de outro pastor e precisamente de Silvano, que pretendera arrancar-lhe a amada, cortejando-a, contudo, sem resultado, fora ouvida a esta casualmente, de modo que se apresenta como indício de sua "firmeza" e "constância". É declaradamente uma canção feminina, onde, tal como nas velhas canções de amigo, é natural que à mulher venha a caber a parte de vítima lamentosa, vítima, em verdade, da crueza e mobilidade dos homens.

O tema parecia desterrado, e bem cedo, da poesia lusitana e ibérica, talvez, como já houve quem o sugerisse, pela crescente importância de novas concepções do lirismo cortês que a impediam de sobreviver. Concepções sugeridas pelo influxo de modelos provençais e franceses, se não já italianos. Como podia prosperar agora, pergunta um erudito conhecedor do problema, referindo-se aos poetas do século XIV, como poderia prosperar quando a idéia da dureza e da falsidade das mulheres se tornara, ao menos nos domínios da poesia lírica, uma espécie de verdade axiomática? Como pretender atribuir à amante sentimentos análogos àqueles mesmos que os poetas agora atribuíam a si mesmos? Poderiam eles esperar de inimigas tão cruéis outra atitude que não fosse a de uma cruel e destinada negação? No momento em que tratavam

de buscar temas dentre os mais desesperados, como o do amante mártir e o da "belle dame sans mercy", seriam menos coerentes consigo mesmos se insistissem em abordar o da mulher constante e vítima[51].

Todavia, ainda que afetasse formas inconfundíveis, a rigor, com as daqueles velhos cantares, esse último tema ainda deveria ser suficientemente vivo em Portugal, e no século XVI, para desafiar convenções já tão arraigadas e inspirar alguns produtos bem típicos. Inspirou, ao menos, uma novela de cunho sentimental, como a *Menina e Moça*, e outra de fundo bucólico, como é o caso da própria *Diana*.

E não ficaria simplesmente nisso. Em "Fílis e Marília", uma das églogas de Diogo Bernardes, é a pastora que padece com os rigores de seu insensível Córidon, quando este, por seguir a loura Galatéia, que o desama e desdenha, transforma em mágoas sua alegria de antes. E entre as elegias de Francisco Rodrigues Lobo, uma voz feminina, a da bela ninfa Dinopéia, a quem o sol, para a ver, se levanta mais cedo, enquanto Favônio deixa a verde rama para agitar-lhe os cabelos, ainda poderá cantar seu ressentimento ante a esquivança de Palemo, o rude pescador, que sujeitara seu coração, apesar de suas grenhas empeçadas, de sua pele tostada e de seu burel grosseiro. Nada disso ela desconhece,

> Porém não nasce amor da fermosura,
> Nasce de um parecer, que não se entende,
> Que foi engano em mim, e em ti, ventura...,

e nesse engano continua a clamar sem pausa pelo amante desumano, ingrato, fugitivo.

Para Cláudio Manuel da Costa, a mobilidade e falsidade femininas já não podem tolerar, porém, essas ressalvas. O antigo tema cristalizara-se, enfim, num postulado já definitivamente assente. E sua função é bastante clara, aliás, em toda a sua poesia. Nessa arte complexa, fundada toda ela na presença de antíteses inconciliáveis, ainda nisto eminentemente barroca, ele forma o contraste obrigatório para aquelas penhas e aqueles troncos de que está povoado o seu mundo: imagens, não só da constância e firmeza dos homens, quanto da indiferença da natureza aos seus padecimentos.

---

51. Cf. Pierre Le Gentil, *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la fin du Moyen Âge. I. Les Thèmes et les Genres* (Rennes, 1949), pp. 289 ss.

É através desse tema que se manifesta a insegurança de nossa existência, a posse que dos corações humanos tomam os bens terrenos e a fugacidade e pressa com que os largam quando menos se pode esperar, deixando atrás de si o desbarato, a desordem e o deserto. O quadro erótico equivale a um veículo para a expressão do desengano, ainda quando este se manifesta por meio de exemplos, não de conceitos, mas de qualquer forma através de "casos" concretos que não obedecem apenas a uma convenção poética, mas provavelmente a uma convicção íntima.

Daquele desengano, desengano barroco, justamente o soneto "Este é o rio, a montanha é esta", fornece um sugestivo exemplo. Não quer dizer, naturalmente, que seja, de um modo geral, específico da mentalidade ou da sensibilidade barrocas, pois o desengano por onde, neste caso, ele se manifesta ou, ainda, a emoção particular de que se faz acompanhar o quadro descrito, pertence a todas as épocas, pertence já ao Quinhentismo, conforme o demonstram os versos lembrados da *Diana* de Montemor. Nem quer dizer que aquela emoção, ou melhor, a intensidade com que nos 14 versos do mineiro se exprime o horror produzido pelas cinzas de um tempo ditoso que já passou, como tudo passa, seja elemento obrigatório no barroquismo. Duas outras peças, escritas ambas por autores que parecem simbolizá-lo nitidamente, cada qual à sua maneira, permitirão, talvez, precisar melhor sua peculiaridade.

Um paralelo, desta vez sumário, paralelo que não se baseia evidentemente em critérios de valor, o que seria absurdo, mas ajuda a mostrar-nos a complexidade daquilo a que, mal ou bem, se chamou o "Barroco", é facilitado pela circunstância de se fundarem, ambas essas composições, nos mesmos moldes e, certamente, nos mesmos modelos de que se valeu Cláudio para o seu soneto (e também Montemor para sua canção).

O primeiro, ainda de acordo com a ordem cronológica, é este soneto de D. Luis de Góngora y Argote, escrito, ao que se presume, no ano de 1583:

> Ni en este monte, este aire, ni este rio
> corre fiera, vuela ave, pece nada
> de quien con atención no sea escuchada
> la triste voz del triste llanto mio;
>
> y aunque en la fuerza sea de el estío
> al viento mi querella encomendada,
> cuando a cada cual de ellos más le agrada
> fresca cueva, árbol verde, arroyo frio,

a compasión movidos de mi llanto,
dejan la sombra, el ramo y la hondura,
cual ya por escuchar el dulce canto

de aquel que, de Strimón en la espesura,
los suspendía cien mil vezes. Tanto
puede mi mal, y pudo su dulzura!

O outro, que se segue, pertence a Lope de Vega, e foi impresso, primeiramente, em suas *Rimas* de 1602:

Estos los sauces son y esta la fuente,
los montes estos y esta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frenta.

Este es el rio humilde y la corriente
y esta la cuarta y verde primavera
que esmalta el campo alegre y reverbera
en el dorado Toro el sol ardiente.

Árboles, ya mudó su fe constante...
Mas, oh gran desvario!, que este llano
entonces monte le dejé sin duda.

Luego no será justo que me espante
que mude parecer el pecho humano,
pasando el tiempo, que los montes muda.

No soneto gongoriano, a força afetiva, que parecia ir irromper sem freios logo após o quarto verso do primeiro quarteto, e que mesmo nesse momento é sustada, no entanto, e "artificializada" por amor à simetria vocabular — "*triste* voz" do "*triste* pranto" —, simetria essa que se orienta sobretudo para o efeito exterior, deixa-se envolver e afogar pela ânsia de diligente apuro e requinte, naturalmente contrária à expressão livre. É esse, aliás, um dos aspectos do exibicionismo barroco, que ora tende a alardear luxuriosamente o próprio sentimento, ora a embuçá-lo e corrigi-lo, como se o devesse subordinar a um minucioso ritual.

Nos dois casos é, em suma, o humano que procura dissimular-se sob aspectos enganadores, ou, para recorrer à fórmula então generalizada e consagrada, é a natureza que se sacrifica à arte, pois que a exasperação, tanto quanto a contenção, servem à mesma finalidade, deliberada ou não, de mascarar o indivíduo. Uma

fazendo com que este a si mesmo se exceda na manifestação dos próprios afetos, e a outra sujeitando-se a rígidas constrições, ambas de qualquer maneira desnaturando-o. Uma alusão fundada em reminiscências literárias e clássicas, as do canto de Orfeu que "cem mil vezes" prende "fera", "ave", "peixe" às suas doces cadências, posto em confronto com a voz da própria dor, que tem o mesmo e mágico efeito, serve para completar o quadro.

Não se dirá que todas as partes dessa composição da fase juvenil do cordovês sejam rigorosamente substituíveis. A travação e unidade estrita do conjunto existem, não obstante. Obtidas até certo ponto pelo simples recurso aos *enjambements* sucessivos, que unem entre si, não apenas os versos, como as estrofes — de tal modo que a peça inteira, exceção feita daquele fecho,

Tanto
puede mi mal, y pudo su dulzura,

que, aliás, ainda se segue sem interrupção de sentido ao restante, é constituída de um período inteiro, perfeitamente fluente —, elas se vêem reforçadas por meios engenhosos. Ou melhor, por meio de um esquema característico, já bem conhecido dos antigos: os *versus rapportati*, de acordo com a nomenclatura medieval (ou *applicati*, ou ainda *singula singulis*), que ultimamente têm podido merecer o interesse de vários estudiosos[52].

É de conformidade com esse esquema, largamente empregado por autores seiscentistas e, não menos, já pelos quinhentistas, que se manifesta a correlação patente entre as duas linhas iniciais do soneto. Aos três substantivos nomeados no primeiro verso, devem unir-se sucessivamente os predicados do segundo,

corre fiera, vuela ave, pece nada...

Normalmente deveria dizer-se: "Nem neste monte corre fera, nem neste ar voa ave, nem neste rio peixe nada". Não cessam aqui as

---

52. Cf. Ernst Robert Curtius, *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter* (Berna, 1948),pp. 287 ss. O estudo pioneiro sobre o assunto, modernamente, foi o de Bruno Berger, *Vers Rapportés* (Freiburg i. Br., 1930). Não me foi possível conhecer até agora o trabalho "Versos Plurimembres y Poemas Correlativos" de Dámaso Alonso, impresso na *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museu del Ayuntamiento de Madrid*, XIII (1944), certamente de grande importância. Outro estudo do mesmo autor, intitulado "La Correlación em la Poesia de Góngora", incluído nos seus *Estudios y Ensayos Gongorinos* (Madri, 1955), pp. 222-47, oferece valiosa contribuição sobre o problema.

correlações, pois é bem claro que a cada um dos três membros que irão compor o oitavo verso,

> fresca cueva, árbol verde, arroyo frio,

se prende respectivamente, e ainda na mesma ordem aos que já aparecem no segundo: à fera, com efeito, pertence a cova, à ave a árvore, ao arroio o peixe. E tais correlações não se interrompem nesse passo, indo em realidade até a décima linha, onde se diz que "dejan la sombra, el ramo y la hondura", ficando bem entendido que tais atos se hão de atribuir, o primeiro à fera, o segundo à ave e o último ao peixe.

Assim, pois, como o doce canto daquele (de Orfeu) que das agrestes beiradas do Estrimão, na sua Trácia, os trouxera suspensos, agora também, a triste voz que os enternece — "a compasión movidos de mi llanto" — fá-los deixar seus abrigos — a sombra da cova, o galho da árvore verde, o fundo frio do arroio —, para virem escutá-la. Desaparecem os correlativos justamente onde principia a forma plural — "movidos", "dejan" — que visa a indicar uma emoção e uma ação comuns. Tudo o que vive, seja na selva como nos ares ou nas águas, é igualmente subjugado pela mesma voz dorida. Deixando os sítios onde habitavam separados uns dos outros, e que até agora os particularizava de algum modo, esses viventes acorrem movidos e jungidos por um sentimento superior a suas diferenças e singularidades. O elemento conjuntivo, representado no soneto de Cláudio Manuel da Costa por aquele "tudo" conjuntivo, que articula entre si os acidentes vários de um cenário cheio de evocações, acha-se aqui presente, ainda que só de modo implícito.

Já houve quem notasse, fundado em argumentos decisivos, como certos jogos de nítida e quase mecânica simetria, representados, entre outros processos, pelo dos versos *rapportati* não correspondem, em Góngora, a um fenômeno propriamente barroco. Isto é, não se filiam às tumultuosas e apaixonadas novidades que introduz o barroco na expressão artística. Seriam, sim, típicos maneirismos da tradição petrarquista do século XVI[53]. Todavia, o simples fato de insinuar-se em seu soneto um elemento integrador que, sobre a dispersão busca impor uma íntima coesão, reporta-nos inevitavelmente ao símile, já lembrado, da arquitetura da era barroca,

53. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 243.

onde a unidade da estrutura total não tolera, como nas construções renascentistas, a relativa autonomia de cada uma das partes, tendendo antes a abolir essa autonomia sob a pressão de um poder fortemente centralizador.

Comparado ao soneto de Góngora, o de Lope, embora composto em data provavelmente posterior, pertence ainda, tanto como os seus outros "sonetos humanos" de 1602, ao clima poético do petrarquismo. A esse propósito conviria lembrar o que na excelente introdução que escreveu para a edição dos "Clássicos Castelhanos" da lírica de Lope, José F. Montesinos, onde observa como sobre aqueles sonetos pesa ainda a influência dos petrarquistas do século XVI, extraordinariamente apurada e requintada: sua originalidade verdadeira há de ser procurada nestes casos, como sempre, no pormenor. | Foi conservado este parágrafo como está no original. A. C. |

É certo que o mesmo crítico não deixa, por isso, de atribuir papel notável a essas particularidades que trazem eventualmente o seu timbre pessoal. "Nas *Rimas*", escreve, com efeito, "é como se o petrarquismo se despedisse da poesia espanhola. Seus traços surgem atenuados. E cabe não esquecer que, ao falar em petrarquismo, nos referimos aos imitadores espanhóis do poeta. Do próprio Petrarca, mal se perceberão aqui alguns tênues ecos"[54].

Entretanto, no soneto citado, a parte de criação própria, que o pudesse distinguir vivamente dos modelos petrarquistas, inevitável, aparentemente, tratando-se de personalidade tão poderosa como o foi a de Lope, não seria acessível com facilidade, mesmo a uma consideração atenta. Sem dúvida a referência às transformações sofridas pelo cenário em que da vez primeira foram avistados os "belos olhos, a serena fronte" e a reflexão final sugerida por essas mudanças na natureza, tão inesperadas e profundas, que mal nos causará admiração, depois de vê-las, a própria versatilidade dos homens,

> Luego no será justo que me espante
> que mude parecer el pecho humano,
> pasando el tiempo, que los montes muda,

passariam, talvez, por um dos traços característicos da sensibilidade e da mentalidade seiscentistas.

---

54. Lope de Vega, *Poesias Líricas*, I (Madri, 1951), p. XLIII.

Mas não deixa de ser arriscado ceder, neste caso, à tentação de generalizações apressadas. O sentimento da caducidade e inanidade das coisas mundanas é uma obsessão, não é, porém, uma invenção do Barroco. E precisamente a poesia petrarquista e petrarquizante está banhada, toda ela, da tristeza que pode provir de um contraste entre a miséria do presente e a lembrança de momentos ditosos que o tempo devorador consumiu e em que se exprime bem a fugacidade dos bens terrenos.

Mesmo aquele "dourado Touro", em que reverbera o sol ardente, já se inscreve claramente entre os estereótipos tradicionais, que o Seiscentismo quando muito preservou, ou submeteu a contorções inauditas, como sucede naqueles primeiros versos da *Soledad Primera* de Góngora, onde deparamos com o

mentido robador de Europa
— media luna las armas de su frente
y el Sol todos los rayos de su pelo —,

fazendo pascer as estrelas em campos de safira. Com efeito, esse recurso a signos do Zodíaco para indicar uma estação ou mudança de estação procede do arsenal poético da Antiguidade clássica e caberia mesmo supor que, ao tempo de Lope, o colorido que ele deveria emprestar à dicção ornada já andasse um tanto desmaiado por força do abuso. Só o longo abandono e esquecimento em que, por isso, irá cair nos séculos seguintes, pode explicar a sedução quase de novidade que ultimamente recuperou, talvez, para os leitores de um poeta de nossos dias, Saint-John Perse, quando, no pórtico de seu *Anabase*, publicado primeiramente em 1922, ainda escreve:

Car le soleil entre au Lion ...

De todas as peças aqui aduzidas — a canção de Jorge de Montemor, o soneto de Góngora e o de Lope de Vega — é o último, não obstante seu cunho tradicional, o que maiores afinidades apresenta com o de Cláudio Manuel da Costa. E não é esse, conforme ainda se procurará mostrar, o único ponto de convergência entre a sua e a lírica do Fênix dos Engenhos. A afinidade é explicável, em suma, quando se considere que, tratando de assimilar tanto quanto possível o ideal estético de uma época em que o prestígio

da "naturalidade" e simplicidade de expressão se tornara, ao menos em teoria, uma exigência dogmática, Cláudio fê-lo de bom grado, mas sem ultrapassar, jamais, os limites que parecia impor-lhe sua própria formação, no Brasil e em Portugal. E essa formação, orientada constantemente por ambientes e preferências barrocas, há de ter estimulado, no caso, uma sensibilidade e uma mentalidade intimamente conservadoras para seu século.

Tanto quanto os poetas mais representativos daquele século, o século da razão combativa e triunfante, ele reagiria contra a sobrecarga decorativa que exibe a linguagem de tantos autores seiscentistas. E, apesar de tudo, não se pode afirmar que fosse levado a esse afã depurador pelos mesmos motivos que animavam expressamente alguns dos seus contemporâneos, principalmente no Velho Mundo. Sua oposição declarada a certos aspectos do Seiscentismo ainda se processa largamente segundo o espírito seiscentista e é movida, em realidade, pelos mesmos sentimentos que, já no século XVII tinham presidido, e desde cedo, a polêmica anti-culterana. Ora, a essa polêmica, Lope se acha associado por numerosos aspectos de sua inspiração multiforme, mais efetivamente do que outros, em certo sentido mais do que o próprio Quevedo, não menos labiríntico nos "conceitos" do que o eram, na forma, as vítimas de suas farpas. Não falta, no entanto, entre os críticos mais autorizados, quem apresente o "Fênix" como verdadeiro "símbolo do barroco".

Interrompendo, porém, a consideração desse problema, devo notar que a afinidade estreita entre os dois sonetos, o de Cláudio Manuel da Costa e o de Lope de Vega, não seria simplesmente casual. Penso, ao contrário, que foi a composição do espanhol, em grande parte, o modelo imediato, no caso, do brasileiro.

A reiteração do mesmo demonstrativo, por exemplo, que não aparece em Montemor e que em Góngora se encontra apenas no verso inicial, ainda assim precedido da conjunção negativa, existe em ambos os casos. E note-se, ainda mais, como os dois primeiros versos do brasileiro,

> Este é o rio, a montanha é esta,
> Estes os troncos, estes os rochedos...,

obedecem, e certamente não por acaso, a um esquema de simetria bilateral semelhante ao que deparamos nos do espanhol:

> Estos los sauces son y esta la fuente
> los montes estos y esta la ribera.

A linha inicial do soneto de Cláudio é, além disso, uma reprodução quase ao pé da letra da segunda de Lope, com a diferença que nela se acham invertidas as posições respectivas dos dois membros do verso, separados pelo "y".

Esse esquema, tão largamente utilizado pelo poeta mineiro ao longo de toda a sua obra, é, aliás, um dos casos típicos de apropriação de traços do lirismo renascentista mais ou menos derivados de Petrarca e sistematizados pelo Seiscentismo. Que tem antecedentes no petrarquismo é fora de qualquer dúvida mas que se tenha desenvolvido de modo particularmente intenso com o advento de certas formas extremas do maneirismo quinhentista e com o Barroco, não deixa de ser significativo.

Se é exato, como já houve quem o pretendesse, que o emprego insistente de certos modos de coordenação dos membros de uma frase, da parataxe, em suma, ajuda a distinguir do Classicismo greco-romano as obras já marcadas pela influência da linguagem bíblica, o uso às vezes pouco mais que esporádico desse esquema por parte dos poetas renascentistas, ao menos dos portugueses, Camões em particular, teria possivelmente sua explicação na preponderância decisiva, entre esses poetas, da imitação dos antigos. A propósito de certa passagem de Santo Agostinho, observou, com efeito, Erich Auerbach que, embora a retórica pareça nela muito mais clássica, mais ciceroniana, do que na generalidade dos escritos de um São Jerônimo, por exemplo, é possível perceber, já ao primeiro relance, que não se trata de um texto clássico. Isso porque existe em seu tom qualquer coisa de patético e dramático e, na forma, uma característica insistência na parataxe, produzindo, ao cabo, um efeito nada clássico (*ganz unklassisch*).

Quando se considera, por exemplo, uma sentença incluindo grande número de membros coordenados, nos escritos de Santo Agostinho, é fácil verificar como ela culmina quase sempre num movimento ao mesmo tempo dramático e paratáxico, o que leva a pensar, em última análise, em certos trechos bíblicos, tais como se apresentam na *Vulgata*, como, por exemplo, "Dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux" ou ainda "ad te clamaverunt, et salvi facti sunt; in te speraverunt, et non sunt confusi" etc. Em lugar da subordinação, isto é, da hipotaxe, causal ou no mínimo temporal (seja por meio do *cum* ou do *postquam*, seja através do ablativo absoluto ou de uma construção participial), encontradas mais freqüentemente no latim clássico, introduziu-se a parataxe com o "et". Por menos que se possa imaginar, a relação entre os dois

membros assim vinculados ganhou, ao contrário, em ênfase e dramaticidade[55]. Mesmo na linguagem corrente e coloquial, pode-se notar como há uma intensidade expressiva maior em fórmulas tais como "abriu os olhos e viu a cena", do que, por exemplo, em "quando abriu os olhos, viu ...", ou ainda "ao abrir os olhos, viu...".

Essa observação reporta-nos à idéia , desenvolvida no célebre tratado do pseudo-Longino, daquele "sublime" que pode manifestar-se em breves palavras, como justamente ocorre no "fiat lux, et facta est lux" bíblico, ou até mesmo num silêncio: na *Odisséia*, por exemplo, o silêncio com que Ajax, desdenhoso, responde às palavras de Ulisses, que lhe disputara vitoriosamente as armas de Aquiles[56]. E faz pensar ainda mais nas palavras com que Boileau, no prefácio à sua tradução do mesmo tratado, defende essa idéia — defesa que deveria retomar, depois, numa longa disputa — contra aquilo que os oradores de seu tempo insistiam em chamar de estilo sublime. O "estilo sublime", dizia Boileau, quer sempre palavras altissonantes; o verdadeiro sublime, no entanto, pode encontrar-se em um só pensamento, numa só figura, num só torneio de frase. "Une chose peut estre dans le stile sublime et n'estre pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant".

E exemplifica apresentando uma frase que passaria, segundo os partidários da linguagem declamatória, como exemplar do chamado estilo sublime: "O soberano Árbitro da natureza, numa só palavra formou a luz". Nem por isso parece-lhe haver nessa frase qualquer coisa de sublime, por isso mesmo que não há nela nada de particularmente extraordinário. Por outro lado, em "Deus disse: Que a luz se faça, e a luz se fez", esse modo extraordinário de exprimir, "que marca tão bem a obediência da criatura ao Criador é verdadeiramente sublime, e tem qualquer coisa em si de divino. Deve-se, por conseguinte, entender como significando Sublime, em Longino, o Extraordinário, o Surpreendente e, conforme eu o interpretei, o Maravilhoso no discurso"[57].

55. Erich Auerbach, *Mimesis* (Berna, 1946), p. 74 s.

56. Cf.*Del Sublime*. Testo, traduzione e note di Augusto Rostagni (Milão, s.d.), pp. 25 e 29.

57. Nicolas Boileau-Despréaux, *Dissertation sur la Joconde, Arrest Burlesque. Traité du Sublime* (Paris, 1942), pp. 45-6.

Estas últimas palavras e, em realidade, todo o restante do prefácio citado, mostram-nos como o severo legislador do Classicismo francês não se acha tão distante, como tudo o faria supor, daqueles que, à maneira do cavaleiro Marino, viam na "maravilha" o fim último da poesia. Sua definição poderia, com efeito, favorecer, entre tantos outros argumentos, a teoria de que o Classicismo francês não é essencialmente distinto do Barroco literário tal como o conheceram outros países, mas representa apenas uma das suas modalidades. O "maravilhoso", a que muitos procuram chegar socorrendo-se de uma linguagem inchada, pode ser alcançado, com eficácia ainda maior, através de formas inesperadamente concisas, como nos são oferecidas através de certas conexões paratáxicas. Não era isso mesmo o que já tinham descoberto alguns conceitistas?

Cláudio Manuel da Costa, que também aludiu ao seu pendor para o sublime, esse sublime que se confunde, no texto de Boileau, com o extraordinário, o maravilhoso, o surpreendente, deixou-se seduzir, com notável freqüência, por esses esquemas binários. E seria ilusório pensar que, tal como aparecem em sua obra poética, eles fujam à tradição clássica. Não é, em suma, nessa tradição que se encontram as fontes da inspiração petrarquiana? E não é o sistema dual que parece impregnar toda a poesia de Petrarca? Caberá notar, entretanto, que o tipo de construção paratáxica destoante talvez da velha tradição clássica, e que só teria surgido em maior escala, no latim, entre autores já nutridos da *Vulgata*, particularmente em Santo Agostinho, representa apenas uma das variedades do sistema, aquela em que um "e" serve para associar os dois membros da frase (ou do verso).

Ora, entre os autores da linhagem petrarquiana, sobretudo os seiscentistas, que desenvolveriam até a exacerbação o sistema, vamos encontrar ao lado dessa a associação assindética, onde evidentemente desaparece aquele "e", e cujo largo emprego por parte dos autores da Antiguidade clássica, ao menos dos latinos, é seguramente muito anterior à versão das Sagradas Escrituras. Nesse caso se encontram justamente os dois primeiros versos da composição de Cláudio (bem como os dois correspondentes de Lope de Vega), embora já o verso final da segunda estrofe ofereça um esquema binário,

Foi Cena alegre, e urna é já funesta,

em que os dois membros se unem entre si por meio da conjunção.

Outra explicação, que não é necessariamente exclusiva, para o favor considerável que no século XVII mereceram essas construções binárias, parece resultar do papel decisivo atribuído por toda a estética barroca ao emprego das antíteses, que em sua forma simples hão de obedecer, por força, ao esquema dual, com ou sem assíndeto. Quer dependesse de influências italianas, quer se tenha desenvolvido espontaneamente, a verdade é que o gosto da antítese invade, já antes do século XVII, todos os centros cultos da Europa.

A propósito dos poetas "metafísicos", que ultimamente vão retomando seu posto de singular relevo na história da literatura inglesa, mais de um crítico associou esse uso imoderado das antíteses (no gênero, por exemplo, do "Sweetness so sad, sadness so sweet" de Richard Crashaw) a outros processos que, como a aliteração, a assonância, as imagens de fundo ritualístico, têm todos por objeto suscitar uma espécie de hipnose, tanto no poeta como no leitor. Algumas dessas antíteses, ainda que não chegassem a surpreender muito pela novidade, já que procedem de autores italianos bem conhecidos, conseguem enlear pela simples reiteração a que são sujeitas[58].

Mesmo entre franceses, tão mais resistentes do que os outros povos às manifestações mais cruas do tumulto e do capricho barrocos, chegou-se a extremos de requinte e sutileza no manejo de algumas expressões mais ou menos antitéticas, como as destes versos de Jean de Sponde,

Vous qui voyant de morts leur mort entresuivie
N'avez point de maisons que les maisons des morts,
Et ne sentez pourtant de la mort un remors,
D'où vient qu'au souvenir son souvenir s'oublie?,

que num tratado de 1658 — *Traité de la Poésie Morale et Sentencieuse* de Guillaume Colletet — chegaram a receber um nome especial, o de "contre-batteries de mots"[59].

Quanto à possibilidade do largo uso do movimento binário na poesia e na prosa barrocas ter tido sua origem, em parte, no

58. Austin Warren, *Richard Crashaw, a Study in Baroque Sensibility* (Louisiana University Press, 1939), p. 192; Odette de Mourgues, *Metaphysical Baroque and Precieux Poetry* (Oxford, 1953), p. 82.

59. *Apud* Alan Boase, "Etude sur les Poésies de Jean de Sponde", *in* Sponde, *Poésies* (Genebra, 1949), pp. 111 s.

gosto pelas antíteses, ainda quando aquele movimento não envolvesse apenas, ou obrigatoriamente, forma antitética, oferece precioso testemunho um outro tratado seiscentista, o de Emanuele Tesauro, que figura, por sinal, conforme já foi assinalado aqui, entre os livros de Cláudio Manuel da Costa confiscados em sua casa de Vila Rica na ocasião da Inconfidência.

Assim é que, depois de apresentar toda uma série de "metáforas de oposição" a que dá o nome de "contrapostos" ou "contraposições" (Gracián, outro tratadista conhecido de Cláudio, as teria classificado entre suas "agudezas de contrariedade e dissonância", a que, no entanto, atribui sentido mais amplo), Tesauro declara expressamente que em algumas delas não existem termos verdadeiramente *contrários*, mas, tão-somente, *díspares*, para falar como os lógicos. Nem por isso carecem eles de vivacidade, pois o ouvido engana o intelecto ("*perochè l'orecchio inganna l'intelletto*"). De sorte que, graças a essa figura, os membros díspares parecem opostos, não o sendo, e tudo cai muito bem.

A esse propósito oferece uma observação que, diga-se de passagem, é de molde a arrefecer um pouco o entusiasmo de alguns partidários extremados do conceitismo contra o cultismo, para os quais, enquanto este buscaria principalmente esconder uma profunda vacuidade sob formas caliginosas ou vistosas, o primeiro quer, ao contrário, manifestar um pensamento profundo em forma breve e condensada, só obscura, talvez, porque condensada. E não seria demais perguntar se existirá realmente um contraste essencial entre essas tendências em que, para a crítica moderna, se bifurca toda a literatura barroca. Graças às contraposições, típicas do chamado conceituoso, acontece — é o que observa Tesauro — que em muitos versos, um pensamento naturalmente insosso ou estúpido chega a parecer "plausibilíssimo em conseqüência de tal figura". Ainda neste ponto poderia dizer-se que os ouvidos enganam o intelecto, e que, não menos do que nas composições cultistas, a parte mais saliente aqui é constituída da decoração.

Mais explícito, porém, a esse respeito, é o *Cannochiale* onde, aludindo especialmente às antíteses, diz que sua força reside no fato de os contrários se clarearem reciprocamente. Com o que, acrescenta, vêm a ganhar luz todo o discurso, magnificência os períodos, acume os epigramas, vivacidade as inscrições, sal as facécias, vigor os entimemas. Melhor ainda, até no estilo mais severo e majestoso, de onde, por frívolas, são banidas todas as demais metá-

foras, as de oposição têm meios de conciliar os extremos da gravidade e do deleite. E, não obstante tenham recebido o nome de *figuras doutas*, o fato é que "as sentenças mais vãs e inertes", quando elas as vestem, "parecem milagres".

Por sua obra, mesmo os engenhosos se deixam enganar pelas orelhas: assim, "um simples pirilampo parece-lhes uma estrela". E até os homens de formação filosófica são vítimas da ilusão, pois que um argumento falso e tolo pode perturbar admiravelmente a inteligência do ouvinte, se envolto na "contraposição". Tudo porque nesta convergem duas figuras, a *harmônica* e a *engenhosa*, aquela lisonjeando o ouvido, através da disposição das palavras, esta iluminando a inteligência com a oposição dos conceitos[60].

Não bastaria este fato para explicar o bom crédito que a esses jogos de contrários deu a arte ilusionista da era barroca? E não é ainda ao ilusionismo que se deve o apuro singular que um Marino, por exemplo, ou um Góngora, para falar somente nesses, chegaram a dar ao que Dámaso Alonso denomina a técnica do "verso bimembre"? Conforme bem observa esse renovador dos estudos de estilística e história da literatura espanhola, a verdade é que o cordovês, no que diz respeito a semelhante técnica, como a tantas novidades formais de sua poesia, nada inventou, propriamente, mas apenas potencializou, o que é uma das formas de descobrir. Góngora "reitera, acumula, acrisola, impregna de um complexo alusivo os versos bimembres: reitera-os como jamais o fizera a poesia espanhola anterior, e os coloca, ora numa posição inicial, ora no interior de uma estrofe, ora como remate do poema. Bem se vê que esta última colocação é a que mais nos interessa aqui, pois que ele já sabe certamente, e com plena consciência, o que Petrarca, talvez, somente entreveria: qual o partido que é possível tirar de um verso final de construção bimembre"[61].

Procurando rastrear os influxos de Góngora sobre seus contemporâneos e entre as gerações subseqüentes, no que se refere à técnica da bimembração, Dámaso Alonso estende o exame até as terras espanholas do Novo Mundo. E não se detém nas fronteiras

60. D. Emanuele Tesauro, *Il Cannochiale Aristotelico, o sia Idea dell'Arguta, et Ingegnosa Elocutione, che serve a tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica. Esaminata co'principi del Divino Aristotele*, dal Conte ... 7ª ed. (Bolonha, 1675), pp. 294 e 296.

61. Dámaso Alonso, "La Simetria Bilateral", *Estudios y Ensayos Gongorinos* (Madri, 1955), pp. 152 ss.

lingüísticas do castelhano, pois vai alcançar o Portugal do século XVII e princípio do seguinte, com sua poesia ainda toda saturada de forma e substância espanholas. Só num dos poemas da *Fênix Renascida*, cujos cinco volumes se publicaram entre 1726 e 1728, as "Saudades de Lídia e Armido", é impressionante sua colheita de versos bimembres.

Estendida ao Brasil uma pesquisa semelhante, é muito provável que Cláudio Manuel da Costa oferecesse resultados mais compensadores do que qualquer outro dentre os nossos poetas da fase colonial. Quer essa tendência lhe tenha chegado através da leitura de Góngora, ou de outro seiscentista espanhol, como Quevedo, e ainda Lope, que também a seguiu abundantemente, ou mesmo dos poetas portugueses da *Fênix Renascida*, o fato é que pode ser considerada como um dos distintivos de sua obra. Muitos são, nela, casos como o do soneto "Este é o rio...", em que a bimembração aparece claramente três vezes, uma no início, outra no interior da primeira estrofe e a última no final da segunda. Não menos característico é ainda o uso que ele faz desse movimento dual para rematar os poemas, sobretudo os sonetos, com o que, para usar das palavras de Alonso, a peça apresenta uma compensação de dois elementos que se somam ou contrastam na mente do leitor, e desse modo aclaram ou concentram a imagem de todo o soneto.

Só entre os 100 sonetos que abrem o volume das suas obras poéticas de 1768, nada menos de 12 são rematados com versos bimembres. Isso sem considerar os casos em que a bimembração se distribui pelos dois últimos versos, como nestes, do soneto XXXII,

> Ou saiba ser mais firme nos rigores,
> Ou saiba ser constante na brandura...,

ou como nestes (soneto LXXII):

> Tanto mais aborrece a luz do dia,
> Quanto a sombra da noite mais lhe agrada...,

processo já largamente usado, aliás, pelos quinhentistas portugueses, Camões sobretudo. E uma análise mais acurada do assunto, que não cabe nestas páginas, permitiria discriminarem-se, na profusão de versos bimembres, em todo caso caracterizados por uma simetria bilateral mais ou menos perfeita, que nos oferece a poesia

de Cláudio Manuel da Costa, muitos que se inscreveriam na classificação metódica de "contraposições" ou metáforas de oposição, tentada por Tesauro em seu tratado[62].

Resumindo, pode dizer-se que, pela reiteração constante desse jogo de elementos contrários ou análogos, e ainda pelo proveito particular que dele se pode retirar para a economia geral das composições poéticas, não pelo seu uso como simples elemento decorativo, é que Cláudio se prende mais estreitamente à estética do Barroco. O que nesse processo busca exprimir-se, ainda quando não envolva necessariamente antítese, é, em suma, aquele mesmo gosto dos contrastes que distingue os "romances" escritos pelo poeta mineiro provavelmente em sua juventude, romances de um cunho seiscentista ainda bem evidente e sem disfarce, onde deparamos a todo instante com estrofes deste teor:

Vós dissimulais o enredo,
Fingindo no anzol a traça;
Ela vos expõe patentes,
As redes, com que vos mata.

Vós perdeis a noite e o dia
Em contínua vigilância;
Ela, em um só breve instante,
Consegue a presa mais alta, etc.

---

62. De acordo com a classificação tentada por Tesauro, as contraposições, que, como se notou acima, não são forçosamente antitéticas, correspondem a cada categoria, distribuindo-se da seguinte forma: de substância, quantidade, qualidades sensíveis, relações, ações e paixões, lugar, movimento, tempo, hábitos e instrumentos. Além disso, distingue seu tratado as diferentes "maneiras harmônicas" de se manejarem as contraposições, como sejam: paridade de membros, inversão, conjugação, identidade de agente e paciente, negação e, finalmente, gradação. Cf. E. Tesauro, *id. ibid.* Por sua vez, Dámaso Alonso, movido antes de tudo por uma razão de método expositivo e referindo-se especialmente a Góngora, distingue quatro grupos de versos bimembres, a saber: 1. bimembração de elementos fonéticos (repetição na segunda parte do verso de elementos fonéticos idênticos ou muito parecidos com os da primeira, ou por contraposição, na mesma forma, de sons muito diferentes); 2. bimembração colorística (repetição ou contraposição, de modo análogo, de cores iguais, ou muito diferentes); 3. bimembração sintáxica (repetição, na segunda parte do verso, dos mesmos elementos morfológicos e sintáxicos empregados, de modo igual, na primeira); 4. bimembração rítmica (por uma forte pausa de sentido, colocada ao centro do verso, podendo ser considerada como uma pausa rítmica, que distribui o verso, no caso o decassílabo, em duas zonas, cada uma com seu acento principal). Cf. D. Alonso, *op. cit.*, p. 123 s.

Pelo simples recurso à técnica bimembre, ele, assim como, um século antes, Lope de Vega na sua lírica, preserva até certo ponto intacta a linha de Petrarca e dos petrarquistas. As formas cultivadas por aqueles poetas forneciam-lhe o único antídoto conforme ao seu gênio para conter, dentro de limites aceitáveis para a época, os caprichos de uma tradição mais próxima do que a do Renascentismo e, por isso, mais diretamente alvejada pelos reformadores. Como sucede com freqüência nas épocas de transição, às formas recentes e, no entanto, já gastas pela usura e saturação, as mais remotas, por conseguinte esquecidas e abandonadas, podem opor-se com aparente bom êxito. O retrocesso a essas velhas formas rejuvenescidas pode ter assim o efeito aparente de uma inovação formal decisiva. Foi, em suma, o papel que a absorção e, até certo ponto, a imitação dos quinhentistas, pôde exercer sobre a obra poética de Cláudio.

Vivendo, contudo, num ambiente já distanciado, não apenas no tempo, daqueles quinhentistas, a absorção e imitação seria comparável, no seu caso, antes a uma reelaboração, muitas vezes involuntária, de tais formas. Entre estas e ele, gerações sucessivas tinham podido desenvolver modos peculiares de sentir, de pensar, de exprimir, diante dos quais não lhe seria dado facilmente, nem a outros de sua época, permanecer inerte.

Com efeito, no próprio soneto que vimos considerando, não é o simples recurso ao movimento dual, tão de seu gosto, o que enfeixa, ao cabo, toda a peça, servindo — repito aqui as observações já lembradas de Dámaso Alonso — para aclarar e concentrar o conjunto mediante uma compensação de dois elementos que se somam na mente do leitor, recortando-se, além disso, e apurando-se a imagem poética alcançada, graças ao contrapeso de ambos os membros. Posto que em outros casos não se mostre infenso a um estratagema que, aperfeiçoado embora por Góngora e pelos contemporâneos e sucessores de Góngora, decorre de hábitos quinhentistas, o que temos ali é o recurso, no penúltimo verso, a uma inesperada catacrese, estranha, em sua intensidade, até as manifestações extremas do petrarquismo. Estranha, por outro lado, e ainda mais, às tendências que, depois do século XVII, se imporão sobre a prosa e até sobre a poesia, quando estas tomarem o partido do bom senso, que amortece naturalmente toda tensão dramática levada ao excesso. O próprio Romantismo, herdeiro, neste ponto,

da Era das Luzes, não deixou — salvo certas exceções — de deitar água no vinho, favorecendo a expressão direta que manifesta com maior "naturalidade" os sentimentos.

E em realidade, mesmo em nossos dias, apesar do triunfo de certas doutrinas irracionalistas, não isentas, contudo, de sofisticação e requinte, haverá quem ache naquele "infame ruído" da saudade qualquer coisa de grosseiro e bisonho. Chego a crer que ele só não produzirá, com efeito, uma reação bem vizinha do mal-estar entre leitores desatentos ou, nesse ponto, já entorpecidos pela música dos vocábulos, que supriu para eles seu poder de comunicação.

A partir da segunda estrofe do soneto repontara abertamente, é exato, a dorida nostalgia causada pela contemplação da cena outrora alegre, hoje "cheia de horror", mas o desencanto vinha sendo levado com uma tal brandura ou tenuidade de traços, que nada faria esperar algum momento de aspereza. No entanto, o que agora vemos é a emoção que salta do trilho quando menos se esperava, é a linguagem já aparentemente desgovernada que se fez gesto. O fato é que não se apresenta, neste caso, uma pura expressão do sentimento, e sim uma espécie de ultra-expressão, por onde o autor abandona afinal seu próprio alvo, excedendo a todas as exigências da situação e da ação. É como se alguma intensa mágoa recôndita, fortemente represada até ali por artifícios cuidadosos, abrisse de repente uma brecha e jorrasse, enfim, livre de tamanha opressão.

Seria crível, porém, num autor como Cláudio Manuel da Costa, que já vimos tão amigo de polir e arrumar bem os seus versos, esse extravio da senda artística, essa impotência para bem dirigir a expressão dos afetos? Uma crítica de moldes um tanto acadêmicos poderia ser tentada, eventualmente, a deslocar a responsabilidade por essa mostra de "mau gosto" do poeta para os impressores do poeta: aquele bem poderia ter escrito "insano" em vez de "infame". O que não seria de todo impossível, sabendo-se das freqüentes confusões de leitura entre o "f" e o "s" grafado à antiga maneira. De qualquer modo, é preciso convir em que "ruído insano" já é quase uma vulgaridade, e na obra de Cláudio, tão dependente ainda da afetação culterana — se não nas licenças, ao menos nas interdições —, parece mais fácil encontrarem-se indícios de mau gosto do que de vulgaridade. Isto, é claro, durante sua melhor época, época a que pertence, sem dúvida, aquele soneto.

Demais, não ficaria resolvido, por essa forma, o problema principal no caso, pois que a aberração lógica notada no trecho que

nos interessa resulta da difícil correspondência entre um sentimento inefável, comumente tingido de suave melancolia, que o vocábulo "saudade" procura exprimir, e aquele agressivo "ruído", que acena para uma ação física, e pode ser eivado, naturalmente, de prosaicas reminiscências. Uma tal dificuldade, em vez de intensificar, só pode tender a atenuar e mesmo a dissipar a carga emotiva, ao menos segundo pressupostos firmemente arraigados: se nos sentimos surpreendidos ou chocados ali pelo qualificativo "infame", é porque patenteia e aprofunda a discórdia íntima entre os dois termos.

No entanto, aquele mesmo "ruído", independentemente das associações que pode suscitar em nós, assume função perfeitamente lógica no período, sempre que se tenha em mente o verso final —

> Vem as mortas espécies despertando.

—, pois é de imaginar que somente ele, com sua intensidade, aquele "ruído infame", há de despertar de seu sono as espécies que se desejariam para sempre emudecidas. O "infame" importa aqui, menos pelo seu valor semântico do que pela ênfase particular que parece emprestar ao importuno som e, de algum modo, a todo o verso, tal como sucede no caso da célebre

> infame turba de noturnas aves

de D. Luis de Góngora, em que o qualificativo quer também aludir, no entanto, à idéia de mau agouro que se associa a tais aves, à sua má fama: infames, justamente porque agourentas.

Mas até neste caso é lícito perguntar se, para Cláudio e para seus contemporâneos e eventuais leitores ainda presos, mesmo sem o saber, a muitos aspectos da tradição seiscentista, aquele desabafo — e não se pretende manifestar outra coisa — equivaleria realmente a um intempestivo contra-senso, incompatível com as exigências da situação representada. Note-se primeiramente que o "infame ruído", segundo o demonstra um exame, embora superficial, pertence às numerosas chapas da poesia de Cláudio e aparece, literalmente, pelo menos uma outra vez em sua obra, a saber no soneto V, em que é associado à "torpe lisonja", parecendo, por isso mesmo, ainda menos grato ao autor do que a própria "voz do desengano":

> ... que a meu ouvido
> Soa melhor a voz do desengano,
> Que da torpe lisonja o infame ruído.

Na égloga IX, que retoma, com palavras muito semelhantes, esse mesmo velho tema do "*nessun maggior dolore*", o pastor, lembrado das finezas de Laura, agora já trocadas em rigores, convoca as mudas penhas e os troncos, figuras de sua constância, e também as mimosas plantas e o rio, para ouvirem seu canto, na desgraça e solidão em que se acha. Num daqueles troncos, o nome de seu bem lá está gravado ainda no "*horror* bronco", assim como certa rocha, que o tempo vestiu "de *horror* e de medo", denuncia o sítio de sua desventura, agora bem digno dela. Tudo quanto em outro tempo parecera espelhar fielmente uma existência ditosa, embalada na gentileza sem par de seu "amado emprego", passara a exibir, depois de seu desengano, uma nova e atroz aparência.

Os exemplos de firmeza que ainda deixa ver, no entanto, o cenário, ele os propõe, certamente em vão, à inimiga de sua paz. Repara, diz-lhe,

Repara convencida
Naquela amante vide, que enlaçada
Este tronco convida
À mais suave união: vê apertada
A débil planta, como se fizesse
Em cada folha uma prisão que tece.

Nada verás, perjura
Que imagens de constância e de firmeza
Te não proponha: ó dura
Vil condição da feminil beleza.
Tu, tu só estragas com jactância
O natural dictame da constância.

Tudo tem destroçado
Da vil mudança a senrazão injusta:
E eu triste, cansado
Da violenta paixão, quanto me custa,
Quanto, quanto, a lembrança fatigada
De uma dor tão profunda e tão pesada!

Toda a égloga é como uma duplicata do soneto, conduzida, porém, em tempo mais lento e em forma distensa. Só por isso parecerão suavizar-se as transições que lá, ao contrário, poderiam parecer mais híspidas. E assim surge, já meio empalidecido e fun-

dido no desespero que mana do conjunto do poema, aquele mesmo desabafo, que antes parecera tão estranhamente rude:

Quisera (ai doce emprego!)
Que nunca despertasse o *estrondo infame*
E a pena a que me entrego.

Esses três versos pertencem à penúltima estância. Na última, o pastor inconsolável exprime simplesmente um voto, fiado, talvez, na constância e firmeza do mundo inanimado, no "natural dictame da constância, tão diversa da mobilidade dos homens e das mulheres". O seu voto é para que aqueles rochedos, as "mudas penhas", e mais os troncos, as águas, testemunhas, todos, de sua antiga e perdida ventura, guardem consigo, preservando-a dos tumultos do mundo, a sua dor solitária:

E vós, as que me ouvistes,
Mudas penhas, em vosso escuro seio
Sepultai estes tristes
Ecos, que a minha dor expulsar veio:
Não deis sinal algum de minhas mágoas
Caducos troncos e mimosas águas.

É somente através desse remate que parece insinuar-se uma variação no tema. No soneto, aquele esquisito ruído da saudade liga-se conceitualmente ao despertar das mortas espécies do verso final, aos doces momentos que, em má hora evocados, tornam gritante o desespero. É por isso que o autor empresta vida atual a esses momentos, que desejara para sempre guardados nos arcanos da memória, às espécies que preferira mortas e, assim, inofensivas à sua paz, clama agora contra o ruído que, cruel — o "infame ruído" —, as fez ressurgir diante dos seus olhos.

A impressão que ao primeiro relance recebemos é de que aquele "ruído", no soneto, constitui um fraco expediente de que, à falta de melhor, se serviu o autor para abrir caminho ao conceito expresso no belo verso final, já que 'um ruído ajuda freqüentemente a despertar os que adormecem. De onde o efeito de insólito "mau gosto" que, como recurso apenas prestativo, ele poderia produzir. Efeito corroborado, principalmente, pela aparência, no caso, de uma "ultra-expressão", ou seja, de uma expressão inadequada por excesso, que também apresenta.

Agora, porém, na égloga que se acaba de resumir, tão característica desta poesia da soledade e do desengano — desengano barroco —, vemos novamente aparecer a mesma idéia, expressa quase com as mesmas palavras, e desta vez sem conexão imediata com o desenvolvimento ulterior da composição. O ruído já não serve, agora, para despertar as imagens adormecidas, trazendo-as à lembrança, mas adquire seu valor próprio e, em realidade, se identifica inteiramente com aquelas mesmas imagens. A presença do espetáculo, antes ditoso e idílico, hoje funesto, essa sim, pode suscitar, só por si, aquele "ruído", que desta vez se diz, aliás, mais enfaticamente "estrondo" e não se distingue menos pela sua importuna crueza: o "infame estrondo".

Tais circunstâncias parecem o bastante para anular a suspeita de que o poeta teria sido conduzido a um parto monstruoso de linguagem por canhestra inspiração, pela simples incapacidade de achar solução mais adequada para aquilo que se propusera dizer. Tudo leva a julgar que ele se exprimiu, ao contrário, certo de que, ao buscar traduzir uma emoção que desejara particularmente intensa, traduziu-a com o máximo de simplicidade que pode tolerar, em casos semelhantes, a dicção poética, tal como a concebia uma época ainda largamente saturada, mesmo a seu pesar, de influxos seiscentistas. Não por descuido ou por imperícia verbal, antes com seguro tirocínio e com um domínio perfeitamente consciente dos meios de expressão ao seu alcance.

Isso se comprova ainda melhor quando se considera que expressões tais como "ruído" e "estrondo" tinham para ele, e pode dizer-se desde já que para o seu ambiente espiritual, conotações bastante claras, de que hoje, no entanto, se acham perdidos os traços. Na égloga XV encontramos uma situação muito semelhante às que acabam de ser apontadas, quando o emprego da mesma forma demonstra, ainda uma vez, que, usando-a em casos diversos, o autor fá-lo deliberadamente e com uma noção exata do efeito procurado. É onde nos apresenta um dos seus pastores, Palemo, incitado pelo companheiro, o qual lhe propunha reviverem ambos, em alterno canto — o clássico canto amebeu —, tudo o que tinham deixado no sossego feliz do estado antigo, a responder nestes versos:

Não vi depois que o monte discorremos,
Há tantos anos, sempre atrás do gado,
Noite tão clara como a que hoje temos.

Mas muito estranho ser do teu agrado
Que despertemos inda a cinza fria
Da lembrança do tempo já passado.

Oh! não sei o que pedes: bom seria
Que desse qualquer bem não cobre alento
O estrondo que talvez adormecia.

Em nos lembrarmos da perdida glória
Nada mais conseguimos, que ao gemido
Dar novo impulso na passada história.

Não se *desperte o mísero ruído*
Que veremos, Amigo, o desengano
De um bem caduco, de um prazer fingido.

Aqui temos, de novo, o "estrondo", e o "mísero ruído", já não mais como tristes instrumentos para que recobre vida, enfim, a cinza fria da lembrança dolorida, mas valendo por si mesmos, confundindo-se, enfim, com aquela mesma lembrança. E pode ver-se, em realidade, como tanto hão de ter eles de iníquos, pelo fato de se associarem inoportunamente a velhas mágoas, quanto de instrumentos de um grato e suave enlevo, pois, animando as vozes destes pastores, com o mesmo pesado tormento que em sua alma implantam, nelas derramam também o bálsamo que irá quebrantar um pouco os rigores do tormento. Não é para admirar, assim, se o "infame ruído" que tende a acordar as mortas espécies chegue a enlaçar-se à terna ou agridoce saudade, e se aquele cruel "estrondo" tem, afinal, tanto de rude quanto de harmonioso e brando.

Sim, e uma tal associação, por estranha que pareça, não se manifesta apenas na linguagem da poesia: também na prosa, se bem que, na prosa florida das "academias" coloniais, ela chega a fazer sentir seus direitos. Numa dessas "academias", a que se reuniu em 1768 para celebrar a posse de D. Luís José de Meneses, conde de Valadares, no governo da capitania das Minas Gerais, o mesmo Cláudio Manuel da Costa irá dar início ao discurso de encerramento, pronunciado logo em seguida aos recitativos de praxe em solenidades semelhantes, servindo-se das palavras seguintes: "Calaram-se

as musas, cessou de todo o *harmonioso estrondo* das vozes; já é silêncio o que foi melodia; é pasmo, é suspensão, tudo o que se dispunha para o canto''[63].

Mais tarde, nos primeiros versos das *Cartas Chilenas*, confessará Critilo ao amigo Doroteu que, como este, também ele gosta

> De estar amadornado, mal ouvindo
> Das águas despenhadas *brando estrondo*
> E vendo, ao mesmo tempo, as vãs quimeras
> Que então me pintam os ligeiros sonhos.

E na carta III, que pretende escrita em tarde tempestuosa, nota ainda como, ao longe, se escuta soar

> De compridos trovões *o baixo estrondo*.

Estes dois novos exemplos da estranha adjetivação são os únicos expressamente referidos no estudo de Caio de Melo Franco sobre Cláudio, quando, para abonar sua tese de que a este e só a este se deve a tão discutida autoria do poema satírico, trata de relacioná-los à passagem já citada do discurso de encerramento da ''academia'' de 1768, de cuja publicação lhe somos devedores[64]. Poderia também servir para abonar a hipótese, que, seja dito de passagem, me parece hoje não apenas defensável, mas quase certa, de uma participação do cantor de Nize em toda a elaboração das *Cartas*, posto que opiniões abalizadas se limitem a atribuir-lhe, quando muito, a ''Epístola a Critilo'', que as precede.

Há exagero, entretanto, de parte do editor e comentador do *Parnaso Obsequioso*, onde, empenhado em reforçar sua argumentação sobre a autoria das *Cartas Chilenas*, sugere que os adjetivos ''harmonioso'' e ''brando'', aparentemente inconciliáveis com a

---

63. Cláudio Manuel da Costa, ''Obra Poética que na Academia (...). escreveu e recitou...'', in Caio de Melo Franco, *O Inconfidente Cláudio Manuel da Costa* (Rio de Janeiro, 1931), p. 118.

64. Caio de Melo Franco, *op. cit.*, pp. 175-6. Embora sejam os únicos exemplos desse tipo de adjetivação expressamente lembrados pelo autor, isso não significa que desconhecesse outros semelhantes na obra de Cláudio. Do contrário não se explicaria que tivesse dito, aludindo à ''estranha adjetivação'', que ''de resto já havia ele usado antes com a mesma singularidade''. Esse ''antes'' parece aplicar-se menos ao trecho que invoca, do discurso acadêmico, do que aos outros, lembrados nestas páginas, procedentes do volume das *Obras Poéticas*.

palavra "estrondo", segundo a definição que lhe dão os dicionaristas, de "som forte, violento, que estruge aos ouvidos", constitui uma singularidade de Cláudio Manuel da Costa. O qual, para esse seu sábio apologista, teria, como a mais alta virtude literária, justamente uma "precisão quase matemática da linguagem" e não deixaria, em outras oportunidades, de associar à mesma palavra os qualificativos que devem parecer normais e verdadeiramente apropriados.

Ainda para Caio de Melo Franco, se aquela adjetivação desafia, por um lado, todas as leis do bom senso, o fato é que, por outro, nos apresenta uma vantagem digna de todo apreço. É graças a ela, a essa extraordinária peculiaridade de expressão, tão avessa aos nossos hábitos lingüísticos, que Cláudio iria marcar as *Cartas Chilenas* com um cunho pessoal indelével, "como se quisesse, assim, para o futuro", declara textualmente, "defender uma obra que o presente impiedoso condenava ao anonimato, quase como um crime de lesa-majestade, e que o futuro tentaria roubar-lhe"[65].

Mas tratava-se, realmente, de peculiaridade tão pessoal, inaudita e distintiva, a ponto de denunciar por si só, identificando-o, aquele que a ostentasse? Não estaria em toda a argumentação um pendor inconsciente para abordar o passado segundo normas de referência que só nossos dias poderiam de fato sugerir? É exato que os dicionários de língua portuguesa deixam de registrar, para o vocábulo *estrondo*, toda e qualquer acepção que possa fazer bom casamento com adjetivos tais como "baixo", "brando" ou "harmonioso", não obstante os exemplos de Cláudio. Não os registra nem ao menos o de Rafael Bluteau, único, aliás, que o poeta mineiro poderia ter ao seu alcance. Seja como for, existem excelentes motivos para se acreditar que o público de sua época se deixaria confundir ou surpreender tão pouco ante a leitura de algum poeta que levasse sua audácia a ponto de ouvir

> De compridos trovões o baixo estrondo,

quanto nós mesmos, hoje — e lembro, de propósito, um exemplo tirado a um autor clássico —, nos surpreendemos em face daquele célebre verso de Corneille, onde Don Rodrigue, no *Cid*, alude a

> Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.

---

65. Caio de Melo Franco, *id. ibid.*

E apesar disso, os dicionários modernos, ao que me consta, ignoram toda e qualquer definição para a palavra "claridade" capaz de comportar, sem grande violência, qualificativos tais como "escuro" ou mesmo "obscuro".

Se é justo dizer-se que aquela adjetivação tantas vezes usada, e em tão diferentes ocasiões, por Cláudio Manuel da Costa, poderia ser equiparada a um selo indelével ou marca de propriedade, será necessário acrescentar que ele não denuncia particularmente um Cláudio ou qualquer outro autor isolado. Quando muito, poderá assinalar toda uma época, neste caso o século XVII, que, entre nós, seria vão pretender afirmar que morreu exatamente no ano da graça de 1700. De nosso próprio Arcadismo, e já sem falar, neste caso, em Cláudio, não me parece excessivo afirmar que, sem embargo de todas as veleidades de reforma dos seus adeptos, cabe, em grande parte, na órbita espiritual e estética do Seiscentismo e do Barroco. Mesmo do Arcadismo português e do italiano — modelo ideal do nosso — seria inteiramente certo dizer-se que representa uma ruptura completa com os moldes da literatura seiscentista?

Não deveria existir, com efeito, um contraste fundamental entre o gosto daqueles ouvintes de 1768 que, no palácio de Vila Rica, aplaudiam a oração onde Cláudio Manuel da Costa principiava por fazer referência à suspensão, ao pasmo que se seguiram ao *harmonioso estrondo* das vozes que se tinham feito ouvir e o público a que, 90 anos antes, Calderón de la Barca destinara seu auto sacramental do *Pastor Fido*, espécie de versão ao divino de obra homônima de Giambattista Guarini, que, tudo o indica, deveria fazer as delícias de tantos dos nossos árcades. Na loa por onde se apresenta o mesmo auto, lá está com todas as letras aquela mesma expressão que pode ferir os ouvidos de muitos leitores de Cláudio, quando uma das personagens dessa composição alegórica, o Homem, entrando em cena vestido de gala, ao toque de caixas e clarins e ao som dos disparos de arcabuz, se põe a exclamar:

Ah del aire. Quien ocupa
esa vaga raridad
con *armonioso estrondo*,
que gusto y aliento da?

Calderón ainda se inscreve, porém, entre os devotos de muitos daqueles ornatos e "elegâncias" que, mesmo entre os seiscentistas,

já suscitara vivas reações, e dos quais Cláudio Manuel da Costa, não menos do que outros fiéis da Arcádia, pretendia ver depurado o idioma poético. Segui-lo numa época em que os autores mais celebrados tratavam de bater-se pelo estilo simples e pelo ataque frontal, em contraste com as formas empoladas ou contorcidas dos seus antecessores, não seria dar mostras de uma incoerência com propósitos tão enfaticamente proclamados?

Isso seria verdadeiro se o modo de adjetivar que aqui nos interessa constituísse apanágio exclusivo dos "cultistas". Além do que, não passa de uma simplificação enganadora a tendência, ainda em nossos dias corrente, para se identificar o Seiscentismo com o cultismo ou, quando muito, com essa forma complementar, e não obrigatoriamente adversa ao cultismo, que se chamou "conceptismo". Em sua atmosfera extremamente complexa, e que se pode caracterizar justamente pela presença simultânea e pela tensão de contradições muitas vezes inconciliáveis, há lugar também para o amor à expressão que se pretenda singela e direta. E não se pode dizer que lhe caiba, nesse conjunto, um lugar à parte ou sequer secundário. Um século e mais antes de Cláudio Manuel da Costa, o ideal do "estilo simples", conforme já se tentou mostrar acima, tinha seus valentes partidários, mesmo entre espanhóis, e apoiava-se, em geral, sobre argumentos que alguns dos nossos "árcades" não teriam dúvidas em subscrever literalmente.

É bem significativo, no entanto, que um daqueles seiscentistas amigos da simplicidade na dicção, Lope de Vega, na égloga "Amarilis", que Cláudio certamente conhecia, como conhecia o soneto "Estos los sauces son...", a mesma égloga onde se gabou de escrever seus próprios sentimentos "en conceptos más puros que sutiles", não hesitou em aludir ao "dulce estrondo" produzido em certos lugares pelas águas do Tejo. Não é o mesmo "brando estrondo" das águas despenhadas que também ouvirá Critilo nas *Cartas Chilenas*? Em outra passagem, ainda em "Amarilis", Lope faz com que um dos personagens, Elisio, depois de contar aos companheiros como, certa noite, se erguera na choça onde habitava, ao receber a funesta nova de que a sua pastora estava nos braços da morte, e de desculpar-se das ternas lágrimas, que a só lembrança desta desdita provocava, exclama:

Apenas el *estruendo compasivo*
y el dudoso temor nos desengaña.

Se algumas dessas formas parecem-nos exprimir, hoje, o cúmulo do rebuscamento é que, caídas com o tempo em desuso, tanto como o recurso, já mencionado, aos signos do Zodíaco para designar as estações do ano, recuperaram para nós o aspecto de uma novidade: novidade, esta, de cunho insólito e agressivo. Para Cláudio Manuel da Costa como, antes dele, para Lope de Vega e outros, ela seria quase moeda corrente, em nada inconciliável, a despeito de sua origem áulica, e de sua presença nos textos culteranos, com a expressão pura e desadornada a que aspiravam.

O fato de ser ocasionalmente empregada no "estilo culto" não a tornaria mais privativa desse estilo do que, por exemplo, a metáfora "hidrópico", de que Cláudio igualmente faz uso, embora Góngora, em suas *Soledades*, falasse em ambição "hidrópica de vento" e uma das personagens de *La Vida es Sueño* de Calderón dissesse a outra que, ao vê-la, tinha os olhos "hidrópicos", sabe-se que essa palavra já era usada, com o mesmo sentido metafórico, no IV e no V séculos, e não deixara de sê-lo durante toda a Idade Média[66].

Com a incorporação, em larga escala, ao idioma poético, e não apenas poético, de certas épocas, de expressões tais como essas, não é de admirar que se atrofiasse a sensibilidade ao que haja nelas de esdrúxulo e paradoxal. Os paradoxos que se fizeram inócuos, as metáforas que insinuadas por necessárias ou convenientes na dicção vulgar e afinal plenamente absorvidas, deixaram de provocar-nos, formam, em realidade, o grande cabedal lingüístico do chamado estilo simples e direto. E só a uma grande distância no tempo, quando novas exigências puderam renovar, por sua vez, e enriquecer nosso léxico habitual, é que se pode desmascarar, muitas vezes, a ilusão dos que, em outras eras, procuraram enaltecer a simplicidade e a naturalidade na dicção.

Evidentemente, aquele engano não deixa de ser relativo. Se compararmos a linguagem dos autores que, vivendo numa época ainda em plena lua-de-mel com o racionalismo cartesiano ou com o empirismo sensista, optaram deliberadamente pela "naturalidade" ou "racionalidade" da expressão e a daqueles que, no século XVII principalmente, tinham procurado desenvolver uma linguagem cheia de frondosidades, de "agudezas", de epítetos raros, pode-se pensar que a pretensão dos primeiros é em grande parte

66. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 282.

justificada. E, apesar disso, não se poderá dizer que o contraste seja radical. A poesia, mesmo nas épocas em que mais se deixou dominar pelo sonho do "estilo simples", jamais pôde sequer aproximar-se daquele ideal de exatidão que visa a estabilizar todos os termos, congelando-os em denotações estritas. Esse ideal, próprio do pensamento científico, nunca chegaria a realizar-se cabalmente, mesmo no caso da ciência. E, a rigor, já nos parecem hoje bastante caprichosas as velhas distinções entre o "mot propre" e a metáfora, entre forma natural e forma artificial, pois, conforme pôde observar Croce, a "metáfora não é menos natural do que a forma chamada própria"[67].

No caso particular dos poetas ingleses do século XVIII, como Pope, adeptos da linguagem clássica e tanto quanto possível direta, verificou-se como as conotações, em sua linguagem, têm ainda um papel dominante, comparado com o das simples denotações. No próprio Wordsworth, que iria ser, mais tarde, um dos campeões do "ataque direto", toda a força e a sedução de sua poesia dependem de movimentos sinuosos e de situações nitidamente paradoxais[68]. Desses contrastes entre os programas e os atos, entre o que os escritores pretendem e o que os leitores lêem, anda cheia toda a história da poesia, desde os tempos de Virgílio, em cuja obra os críticos, antigos e modernos, nunca cessaram de encontrar intenções embuçadas ou pensamentos envoltos em alegorias, por mais que ele próprio, no livro II das *Geórgicas*, confessasse que não recorria à ficção, nem às ambigüidades, nem aos longos exórdios.

Por outro lado, é muito provável que os epítetos "raros" de que, a seu tempo, tiraram proveito os culteranos ou simplesmente os homens cultos, se tenham tornado, na sua maior parte, de uso corrente. A tal ponto que muito do que então passaria por singularidades e galas de linguagem deixou de ter para nós esse significado, e não é fácil, por conseguinte, encontrar-se algum termo de comparação entre as reações que podiam produzir certos autores àquele tempo e as que podem provocar sobre os seus leitores em nossos dias. Quem leia hoje o catecismo de vocábulos que coligiu um Quevedo em sua sátira *Culta Latiniparla* ou as expressões que receitou, por exemplo, o nosso Gregório de Matos para os que pre-

---

67. Benedetto Croce, *Storia della Età Barocca in Italia* (Bari, 1929), p. 183.
68. Cf. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (Nova Iorque, s. d.), pp. 3-21 e *passim*.

tendessem passar por fidalgos na Bahia, não atinará, muitas vezes, com o que, nos dois casos, poderia passar por afetação.

Além disso, se o abuso de certas figuras parece-nos um dos distintivos da linguagem barroca, o fato é que outras passaram despercebidas, ou quase, durante a fase da reação anti-culterana. Do hipérbato, por exemplo, que a moderna crítica apresenta como um dos traços do idioma gongórico, pode dizer-se que, ao menos entre os povos ibéricos, resistiu longa e obstinadamente às conseqüências daquela mesma reação. Na própria poesia de Cláudio Manuel da Costa não há exagero em afirmar-se que a presença daquela figura de construção é a norma.

Mas teria ele consciência precisa de estar, assim, infringindo a regra de simplicidade que aprovava e se propunha? Pode-se, quase certamente, responder pela negativa. E isso porque o hipérbato representa na poesia bucólica, desde o Renascimento, um dos componentes necessários da sua convenção estilística. Na península ibérica, e já antes de Góngora, Garcilaso, inspirando-se muito menos em Sannazaro ou em Petrarca do que — nesse ponto — em modelos latinos, tinha chegado a extremos que nos parecem hoje francamente aberrantes. Mas a aberração só se tornaria sensível muito tempo depois, quando, nas línguas ibéricas principiaram a infiltrar-se modos de expressão mais diretos, aprendidos, provavelmente, com o desenvolvimento da influência literária do francês.

Já aqui tocamos no outro motivo da extensão alcançada na obra poética de Cláudio Manuel da Costa por esse uso do hipérbato, sem embargo, e deve acrescentar-se que sem prejuízo, de sua adesão ao que chamou ele próprio de estilo simples, isto é, das formas de expressão mais espontâneas e diretas. É que, em português como, de um modo geral, nas línguas hispânicas, ao menos nesse ponto mais próximas do latim clássico, essas alterações na ordem normal das palavras se tornam às vezes menos sensíveis, justamente porque nele, e nelas, chegam a representar, não raro, a verdadeira norma. Se à influência francesa se deve atribuir a restrição no seu uso, em muitos aspectos puderam elas sobreviver e sobrevivem até os nossos dias.

Isso se dá em virtude da função insubstituível que, em alguns casos, preenchem entre nós, contribuindo para aumentar e diversificar o poder expressivo da linguagem. Dando à linguagem das palavras, em suma, o vigor e a variedade de matizes que só se tornam possíveis, muitas vezes, graças à colaboração da linguagem

dos gestos. Em obra recente de crítica literária, encontro a observação de que "onde a linguagem dos vocábulos deixa de atender às suas finalidades, recorremos ao gesto", essa forma de expressão que transcende e acompanha, reforçando-a em certos casos, a oral. Do mesmo modo podemos dizer que em português, mais do que em outras línguas não-ibéricas, sempre que a ordem "normal" das palavras pode mostrar-se insuficiente ou inadequada, tendemos a modificá-la.

Na obra acima aludida, o crítico passa do gesto como linguagem ao gesto *na* linguagem, às situações em que a linguagem ganha a força expressiva do gesto. E explica de que modo esse "gesto na linguagem" não pode ser definido por meio de fórmulas no dicionário, mas se define, em seu conjunto, através do simples uso: "gesto é a condensação de significados das diferentes palavras, que *move* em todos os sentidos da expressão, move as palavras e nos (co)move a nós mesmos"[69].

Essa explicação, do ponto de vista de seu autor, tem como finalidade penetrar um pouco o âmago da arte e, particularmente, da arte da poesia. A ordem dos vocábulos, na língua portuguesa, também escapa, na generalidade dos casos, a qualquer sistematização em rígidas fórmulas: o que principalmente a determina é, com grande freqüência, a ocasião e o hábito. A mudança na norma pode dar à linguagem uma tonalidade afetiva maior e, no entanto, não representa, por isso, um privilégio da poesia. Ao menos até o século XVIII e ainda mais tarde, não seria mesmo, entre portugueses, um característico exclusivista da linguagem poética, em contraste com o que vemos entre povos não-ibéricos, pois a verdade é que ocorria igualmente na prosa e não apenas, como se poderia imaginar, na prosa escrita ou literária.

E o que a esse respeito se pode dizer do português já foi dito, e admiravelmente, do castelhano, onde, tanto quanto entre nós, não há, para as palavras, uma ordem fixa e preestabelecida: cada momento reclama sua ordem. Dámaso Alonso, autor que é indispensável invocar constantemente quando se trate de estudar problemas de estilística espanhola, e não só espanhola, observa com efeito, referindo-se a tal fato: "É esta uma propriedade maravilhosa da língua espanhola (compare-se com a ordem rígida do francês e do alemão). A cada passo, o sujeito que fala escolhe instinti-

69. R.P. Blackmur, *Language as Gesture* (Nova Iorque, 1952), pp. 3 e 6.

vamente a ordem adequada à sua expressão. — Às sete horas vem o carro para nos buscar. Assim dirá quem tenha pela hora um interesse veemente, o que não sucederia ao que preferisse dizer: — O carro virá às sete horas, etc."[70].

Seria excessivo pretender associar esse processo, que em português e em espanhol se dá como por instinto — a expressão é de Alonso — e mal se sujeitaria a regras fixas, ao abuso literário do hipérbato, que na poesia, principalmente na poesia bucólica, se generaliza a partir do século XVI, por influência, sem dúvida, da sintaxe latina. Neste caso, é claro que entra a agir uma convenção, e convenção culta, onde o papel decisivo há de caber à intencionalidade. No entanto, a própria circunstância de ter encontrado um campo já amanhado e preparado para recebê-la explica em grande parte o vigor com que aquela mesma convenção se pôde arraigar em nossa linguagem literária, a prolongada resistência com que se opôs a todos os influxos capazes de favorecerem uma ordenação mais rígida e ainda a relativa insensibilidade dos autores, durante largo tempo, ao que nela parecesse artificioso e anti-natural.

A verdade é que, se na poesia de um Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, vemos alterar-se tão seguidamente a ordem "normal" — ou racional — das palavras na frase, isso não resulta apenas da obediência a algum artifício exterior: a mudança dessa ordem também pode responder, e não raro responde, a diferentes matizes afetivos que buscam manifestar-se. E é o que, para não ir muito longe, seria possível exemplificar com a própria alternância ou variedade de posição ocupadas pelo demonstrativo, que se reitera na primeira quadra do soneto "Este é o rio, a montanha é esta...".

Numa época em que tanto se apelou para a natureza e a "naturalidade", o poeta mineiro não representava uma exceção. Apenas a naturalidade, que outros identificavam com a racionalidade — a própria exigência de uma ordem "normal" dos vocábulos na frase constitui, de fato, uma exigência da razão e do senso comum —, deveria associar-se, para ele, à expressão espontânea e livre dos afetos. A sua seria uma ordem menos racional do que "cordial", se assim cabe dizer, e achava-se intimamente enlaçada à idéia de que nada existe de tão avesso aos caprichos do coração quanto as regras de um metódico e rigoroso bem-dizer. Quando

---

70. Dámaso Alonso, *Poesia Española. Ensayo de Metodos y Limites Estilisticos* (Madri, 1952), p. 53.

muito, seria lícito pretender que para ele, em alguns casos, como, aliás, para tantos poetas portugueses, "natureza" e "arte" chegavam a confundir-se, ao menos em aparência.

Em verdade, se houve quem representasse vivamente aquela idéia, a idéia de um íntimo e profundo contraste entre a linguagem do coração e as regras impostas pela razão, foi entre autores portugueses, e dela já dão expresso testemunho, no século XVI, a novela de Bernardim Ribeiro e a de Jorge de Montemor. Não é por efeito de testemunhos tais como esses e, ainda mais, dos acentos insistentemente doridos que distinguem seu lirismo medieval, que os portugueses puderam passar, e desde cedo, por sentimentais ao extremo e lacrimosos? Sabe-se que, mesmo entre seus vizinhos castelhanos, o português sempre a lamentar-se e derreter-se de amor infeliz tornara-se uma personagem proverbial. Tirso de Molina escreve em certa ocasião dos "amorosos desvelos", que em Portugal crescem mais do que em outras partes, e Cervantes, no *Persiles*, declara "tener casi em costumbre el morir de amor los portugueses"[71].

---

71. Sobre essa opinião, que chegaria a formar "um dos grandes temas da literatura clássica espanhola", consultem-se o prólogo e as notas de Américo Castro à edição das comédias de Tirso de Molina publicada nos "Clasicos Castellanos". Tirso de Molina, *Comedias*, I (Madri, 1952), p. XV e *passim*. A ela prende-se a associação constantemente feita, nos séculos XVI e XVII, senão mais tarde, entre as palavras "português" e "seboso": seboso porque, a exemplo da vela de sebo, ele se "derreteria" com facilidade. Assim, uma personagem de Lope em *Rey Don Pedro III* pode exclamar: "Vamos a Aragón... no elijas Portugal, que es monarquia de sebo, y te harán vela de a cuarto". Note-se que essa associação, ainda quando tingida de ironia, não parece envolver ordinariamente uma atitude de desapreço dos castelhanos para com seus vizinhos ocidentais, antes de terna condescendência. No teatro de Tirso, por exemplo, cujas simpatias lusitanas são bem notórias, é quase um lugar-comum compararem-se os portugueses a velas que se derretem ou ao sebo que se desmancha até reduzir-se a pavio, como se pode ver na comédia *El Amor Medico*:

En Portugal todo es sebo
hasta quedarse em pabilo...

Em outra peça do mesmo Tirso, *El Vergonzoso en Palacio*, é positivamente com orgulho patriótico que Doña Juana se refere a essa sentimentalidade dos seus compatriotas lusitanos, os quais não precisariam sequer dos olhos para ficarem perdidos de amor, bastando-lhes os ouvidos:

nuestra nación portuguesa
esta ventaja ha de hacer
a todas; que porque assista
aqui amor, que es su interés,
ha de amar, en su conquista,
de oídas el portugués,
y el castellano, de vista.

O fato de esse conceito em que eram tidos os portugueses não se prender necessariamente, como julgo que não se prende, à malquerença que lhes pudessem dedicar os castelhanos deve ter sua origem no fato de verem estes, no humor melancólico atribuído, com ou sem motivo, aos seus vizinhos, a manifestação, apenas exacerbada, de um modo de ser comum a toda a península. E embora criticada, mesmo em Castela, por estrangeiros, que nela distinguiam um traço ibérico inconfundível, e até por alguns nacionais, aquela melancolia e tristeza desfrutaria entre os espanhóis de certo prestígio, sobretudo na era barroca, chegando a passar por indício de juízos discretos e ponderados.

É sem dúvida a essas raízes bem hispânicas e portuguesas que deve toda a poesia de Cláudio Manuel da Costa o fundo patético e a sentimentalidade exasperada que caracterizam nitidamente toda a sua poesia. Convém frisar esse ponto contra a tentação fácil e talvez sedutora, em que já caíram alguns, de descobrir nele uma espécie de romântico *avant la lettre* ou, ainda, uma daquelas "almas sensíveis" em que seria tão fértil justamente o século XVIII, sobretudo em sua segunda metade e no Velho Continente. Se é lícito falar-se, aqui, em romantismo, há de ser num sentido suficientemente largo e impreciso para poder afastar qualquer vinculação exclusivista a algum período histórico determinado. Haveria alguma coisa de romântico, porventura, no seu modo de fundir constantemente o espetáculo natural contemplado e os desenganos do espectador. Mas não é esse, justamente, um dos traços que, já nos cancioneiros medievais, distinguiam o lirismo lusitano?

Não faltou, mesmo entre críticos autorizados, como J. Ruggieri, quem, a propósito do cancioneiro de Garcia de Resende, aludisse à sensibilidade já quase moderna e até, expressamente, ao romantismo daqueles velhos poetas. Outro hispanista observa ainda como no sentimento da natureza, na *saudade*, no *desengano*, que emanam, em geral, de suas obras, e ainda mais, das composições do autor de *Menina e Moça*, se encontra a verdadeira originalidade da poesia portuguesa, a tal ponto que o mesmo Bernardim Ribeiro, o último dos trovadores, chega a ser considerado, por ele, o primeiro dos românticos[72].

---

72. Pierre Le Gentil, *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise à la Fin du Moyen Age, cit.*, I (Paris, 1949), pp. 147 e 151. "Em nenhuma outra parte", escreve esse autor, "se encontraria, na realidade , tamanho pessimismo, tamanho

É certo que, a um exame ligeiro, esse modo de associar à natureza o sentimento do poeta pareceria um eco dos muitos versos onde Petrarca evocara, por sua vez, os *dolci colli* de Vaucluse. E, contudo, existe uma diferença essencial, que mesmo entre os petrarquistas portugueses se torna sensível. Vossler, o primeiro, talvez, a frisar essa diferença, relaciona-a às profundas discrepâncias existentes, por sua vez, entre os pontos de vista italianos e espanhóis, inclusive os pontos de vista sobre a natureza, que, mesmo durante o século XVI, serviam para distanciar ainda mais estes últimos dos modos de pensar do Renascimento. Diga-se de passagem que, ao falar em espanhóis, aquele estudioso dá à palavra um significado bastante extenso para abranger, também, por ela, os portugueses, e é, com efeito, Sá de Miranda quem dá causa à sua observação. E é o confronto entre a canção "Por este campo sem fim", que exprime o estado de nostalgia e melancolia do lusitano quando, aos 26 anos de idade, atravessava a campina de Civitta Vecchia a Roma, pensando na amada ausente, e as peças onde Petrarca dera forma a motivos semelhantes que lhe revela a arte essencialmente distinta do primeiro, por mais que já se achasse imbuído de petrarquismo ao compor sua canção.

Sempre que o aretino pinta, por exemplo, uma situação aparentada, trata de compor uma trama de criações de seus desejos, com o que anima, reveste e adorna tanto mais zelosamente as suas queixas, quanto maior é o seu desamparo. Ao passo que Sá de Miranda só vê a distância infinita através dos aspectos da campina imensa e, nas múltiplas imagens que aos seus olhos se apresentam, reconhece o desconsolo da própria saudade. "Sua fantasia vã penetra e prolonga a paisagem até ao ponto de identificá-la com seu estado de alma e fundir entre si uma e outro. Petrarca, ao contrário, defende-se com toda a arte da palavra contra essa fusão da forma na prepotência do sentimento"[73].

---

desencanto. Em nenhuma outra se encontraria uma música verbal onde se exprimissem de modo tão singelo, tão direto, os movimentos profundos da alma. Esta poesia, que não é senão sentimento e harmonia, que ignora a retórica e o artifício, representa verdadeiramente, para a época, uma coisa única. Se de fato Bernardim Ribeiro, que se poderia chamar o último dos trovadores e o primeiro dos românticos, sofreu, direta ou indiretamente, influência do petrarquismo, por outro lado renunciou a todos os ornamentos exteriores que o cantor de Laura acolhera deliberadamente nas suas canções e nos seus sonetos".

73. Karl Vossler, *La Soledad en la Poesia Española* (Madri, 1941), pp. 59-61.

E essa atitude característica de Sá de Miranda em face de Petrarca é rigorosamente comparável à que, passados mais de dois séculos, irá distinguir também a obra poética de nosso Cláudio Manuel da Costa. As próprias qualidades que o crescente influxo petrarquista tendera a atenuar no Quinhentismo português, depois do "bom Sá", parecem recuperar, com ele, todo o seu primitivo vigor.

A afetação formal e verbal dos culteranos, na medida em que se tornasse sensível aos seus sucessores (e já sabemos que não o era sempre), também deveria abolir-se, neste caso, como penhor de inteireza do próprio sentimento manifestado. Requisitos da linguagem racional, que o século XVIII tratará de cultivar a qualquer preço, a simplicidade na dicção, a forma direta e sem meandros, não o são menos da linguagem "cordial", o que dará lugar, sem dúvida, a algumas confusões. Assim é que Cláudio pode mostrar-se tão amigo daquela simplicidade — ao menos em tese — e tão adverso às "elegâncias" e às galas do estilo, quanto o são os inovadores de seu tempo, posto que seus critérios e os deles sejam totalmente diversos. Pode até inscrever-se, e com perfeita sinceridade, entre esses mesmos inovadores, movido apenas por aparências enganadoras. A verdade é que continua ainda filiado, intimamente, ao "romantismo" da lírica medieval e ao daqueles que, como Sá de Miranda, tenderam a prolongá-lo de certo modo, inclusive depois de terem cedido à sedução do petrarquismo.

Aliás, a idéia de que à linguagem do coração repugnam tanto os ornamentos, os requintes e os excessivos donaires quanto a ordem lógica no discurso, não constituía privilégio exclusivo de portugueses. Mesmo um Garcilaso de la Vega que, na península hispânica, chegou a anteceder a Sá de Miranda como arauto das tendências petrarquizantes e italianizantes, não se acha muito longe de Bernardim Ribeiro, por exemplo, quando em sua égloga terceira, depois de admitir que, destituído de ornamentos e de graça, o som de sua avena rústica é indigno de chegar aos ouvidos da "ilustre e formosíssima Maria", pondera, entretanto:

mas a las veces som mejor oídos
el puro ingenio y lengua casi muda,
testigos limpios de ánimo inocente
que la curiosidad del eloquente.

Lope de Vega, por sua vez, na égloga "Amarilis", que em muitos passos parece ter dado inspiração direta à musa bucólica de Cláudio, também alude aos sentimentos escritos "em conceitos mais puros que sutis", a versos que têm em mira "mais a fé do que a elegância". É certamente o seu próprio pensamento que se exprime sem rebuços nesses casos, e ainda através das palavras pronunciadas pelo seu pastor.

Yo cantaré tus ojos con tan puro
verso como mi amor, sin que el dialeto
de mi patria se ofenda por oscuro,
porque lo que es oscuro no es perfecto.

O retrocesso a formas e sentimentos mais vizinhos da lírica amorosa medieval, praticara-o o "Fênix", em grande parte, conscientemente, por saber que, ao aproximar-se deles, podia tocar muito mais de perto a alma de seu povo, preso, ainda, por muitos laços à velha tradição e quase estreme da influência dos modelos italianos do Renascimento. No caso do brasileiro, esse retrocesso bem menos sensível ao primeiro relance parece sugerir, antes, que ele se nutriu da corrente vinda da Idade Média, sempre subjacente entre gentes ibéricas, e que o meio do Novo Mundo, longe de contribuir para estancar, teria, ao contrário, engrossado em muitos pontos. Por mais que a fachada, em sua poesia, ainda lembre vivamente as das construções portuguesas e espanholas derivadas de Petrarca e Sannazaro, há na intensidade dramática e no patético de sua inspiração qualquer coisa que nos faria pensar antes no Bernardim Ribeiro das églogas e da novela célebre, que todavia ele poderia desconhecer, do que nas peças compostas já em versos de "medida nova" de um Luís de Camões ou até de um Diogo Bernardes, que seguiu expressamente.

Com efeito, se o compararmos à maior parte dos quinhentistas lusitanos, distingue-se o brasileiro pela veemência particular que adquire em suas composições a expressão do desengano sem remédio e pela fusão entre as próprias mágoas e o espetáculo natural. Nada nos permitiria verificar melhor esse ponto do que um paralelo entre os tratamentos que de um e de outros recebem aqueles motivos comuns, sobretudo os motivos bucólicos, que o Renascimento recebera da Antiguidade clássica e elaborara a seu modo.

Se é exato, por outro lado, que, com aquela sedução do patético e do desengano, a que denomina com certa complacência seu "pendor para o sublime", ele se entronca, mesmo sem o saber, na velha cepa do lirismo lusitano, a verdade, embora estranha à primeira vista, é que justamente tais características ajudam-no a dissimular, perante os outros e perante si mesmo, o que no seu estro possa haver de antiquado e até de arcaizante, alinhando-o entre os "modernos". E a chave dessa "modernidade" é fornecida pela própria palavra "sublime", que, embora tivesse entrado em moda no século antecedente, não fora desterrada, bem ao contrário, pelo racionalismo setecentista. O que se explica, em grande parte, pelo fato de ter sido ela apadrinhada por Boileau, mestre sem contestação de todos quantos continuavam a rebelar-se contra o rebarbativo e odioso culteranismo.

Ao introduzi-la no próprio título de sua tradução do tratado de Longino, o severo legislador do Classicismo francês fixara-se numa fórmula que, embora sem responder, talvez, ao pé da letra, à significação do original[74], exprime uma noção plurivalente e movediça, que cada qual poderia interpretar um pouco a seu gosto ou à luz dos seus próprios critérios intelectuais. Aquela imprecisão pode dizer-se que se acha à base, já, da longa e áspera polêmica sustentada entre o tradutor seiscentista de Longino, se Longino foi efetivamente o autor do tratado, e os que tinham do "sublime" uma concepção diferente da sua. E o entrechoque das opiniões divergentes não cedeu, ao menos depois que as idéias do tratadista, mal ou bem interpretadas, se haviam incorporado, por obra quase exclusiva de Boileau, entre as diretrizes máximas do Classicismo.

Há uma página de La Bruyère, impressa originariamente em 1689, 15 anos, por conseguinte, depois da divulgação do texto francês do tratado e 135 após a publicação deste em Basiléia, pelo sábio Robortello, que bem pode dar idéia da perplexidade reinante, mesmo no século XVII e entre franceses, acerca do exato alcance daquele misterioso vocábulo. "O que é o sublime?", pergunta o autor dos *Caractères*. "Não consta que tenha sido definido. Nascerá das figuras, ou, ao menos, de certas figuras? Todo modo de escrever receberá o sublime ou seria forçoso crer que somente aos

---

74. Cf. a respeito, Allen Tate, "Longinus" in *Lectures in Criticism*. The John Hopkins University (Nova Iorque, 1949), p. 46.

grandes temas assiste um tal privilégio? Poderá ele brilhar na égloga diversamente de como brilharia um belo natural, e nas cartas familiares, assim como nas conversas, de um modo diferente daquele que se exprime numa extrema delicadeza? Ou caberia dizer, ao contrário, que o natural e o delicado não representam o sublime nas obras de que fazem a perfeição? O que é o sublime? Onde entra o sublime?"[75]

Não se pode duvidar que, coerente com suas idéias sobre a eloqüência, de que o sublime é parte, La Bruyère acreditasse que este pode existir em toda espécie de escritos e até nos colóquios. Só o povo, no seu entender, julga que eloqüência é a facilidade que têm algumas pessoas de falar a sós e por longo tempo, unida ao gesto exuberante, à voz vibrante, aos pulmões fortes. E só os pedantes a admitiriam apenas no discurso oratório, não a distinguindo da sobrecarga de figuras de retórica, do recurso à expressão grandiosa e da rotundidade dos períodos. A dúvida poderia surgir quando, ao finalizar essas reflexões, o moralista observa como, no que toca à capacidade para o sublime, "mesmo entre os grandes gênios, só os mais elevados" são dotados dela, se não soubéssemos que para La Bruyère e para sua época a palavra "gênio" não tinha ainda o significado que viria a ter com o Romantismo, ou seja, de uma força quase milagrosa que, à maneira da nobreza de sangue, já nasce com o indivíduo e não pode ser adquirida por aprendizagem.

Se fosse esta a sua idéia, ele se acharia em contraste flagrante com uma das idéias centrais do tratado de Longino, para quem as virtudes inatas — isto é, naturais — podem ser malbaratadas por falta de arte, quer dizer, das regras da arte, de onde tira uma justificação para todo o seu ensinamento. A idéia de que o sublime provém unicamente da natureza e de que um grande autor nada há de dever à arte ou, em outras palavras, nada pode adquirir que já não traga consigo do berço, pertence, não a ele, mas ao retor Caecilius, cujas teorias seu escrito pretende justamente contestar. Mal se compreenderia, com efeito, a sedução que pudesse exercer sobre Boileau uma obra na qual à arte se sobrepusesse sistematicamente a natureza e que tivesse por fim supremo demonstrar a perfeita inanidade de todas as leis do Parnaso.

---

75. La Bruyère, "Les Caractères ou les Mœurs de ce Siècle", *Œuvres Complètes* (Paris, 1951), p. 105.

É certamente por esse lado que, entre os adeptos exclusivistas da razão dedutiva contra a emoção desgovernada, essa obra teve geral aceitação, chegando mesmo a exercer papel considerável no desenvolvimento ulterior das doutrinas estéticas. E mesmo entre os autores, e sem excluir os que se conservavam obstinadamente fiéis a uma linguagem antes "cordial" do que racional, semelhante modo de ver não passaria por absurdo. Só muito mais tarde, com os românticos, é que irá dominar a idéia de que um autor se coloca, em conseqüência de seu gênio, acima de todas as leis.

Por esse traço, principalmente, pode dizer-se que o Romantismo do século XIX se distingue fundamentalmente dos outros "romantismos" sem embargo de tudo quanto nas aparências os aproxima. Em épocas anteriores, a própria linguagem da emoção, ainda que não fosse de todo independente da natureza, era tributária sobretudo da arte, e nenhuma realização artística digna desse nome poderia suscitar-se sem uma rigorosa obediência a regras racionais ou sem acurado esforço tendente a retificar as falhas da natureza. Até os poetas que, como o nosso Cláudio Manuel da Costa, se destacavam pela intensidade dramática e pelo patético no seu estro, estavam longe de esquivar-se a isso. Sabemos, por sua própria confissão, que o poeta mineiro não se fiava aparentemente na imediata inspiração: ao menos só julgava dignas de se publicarem as peças devidamente limadas. E se a isso se deve chamar racionalismo, ele seria certamente um racionalista extremado.

Em realidade caberia distinguir, nesse caso, entre o "autor", de um lado, e, de outro, a sua "obra" e seu "ouvinte", os três termos fundamentais de toda a argumentação de Longino. A sublimidade, num autor, é o que lhe dá preeminência e assegura sua fama. Se essa sublimidade não pode, nele, prescindir da presença de certos dotes naturais ou mesmo de certa experiência própria das emoções representadas na obra, o fato é que também resulta, e porventura ainda em maior grau, de qualidades adquiridas, ou seja, da arte, que retempera e apura a natureza.

Efetivamente não necessitariam ser suas, do autor, as emoções que ele traduz em seus escritos e que busca transmitir ao público, pois estas bem poderão ser suscitadas por meio de determinadas fórmulas compendiadas em tratados especiais. É no ouvinte, isto sim, que a perfeita lucidez do entendimento há de sofrer uma pausa, mais ou menos prolongada, e é a essa pausa que pode visar o autor, utilizando-se de sua natural habilidade e, principalmente, de seu tirocínio artístico.

Não é outra coisa o que pretende mostrar Longino em seu escrito, já que, para ele, o efeito do sublime, no que diz respeito ao ouvinte, está em suscitar o êxtase, o "transporte", em lugar da simples persuasão. Desta distingue-se o transporte pelo fato de ser muito mais intenso: o ouvinte não tem efetivamente como resistir-lhe, ao passo que pode resistir à persuasão ou aos prazeres que eventualmente acompanham a persuasão. No que diz respeito à obra, a excelência que possa resultar simplesmente da retórica pertence a todo o seu contexto, emerge do conjunto e é claramente temporal, enquanto a virtude da sublimidade emana de uma parte e é instantânea[76]. Aquilo que se acha fora do comum, declara textualmente Longino, induz à maravilha e à surpresa e triunfa sobre o meramente agradável ou o persuasivo[77].

A antítese entre a persuasão, processo racional, e o êxtase ou "transporte", elemento irracional, resolve-se, nesse caso, nitidamente, em favor do último. "Êxtase", "maravilha", "surpresa", são expressões bem características, aliás, de certas modalidades da arte barroca, exatamente daquelas modalidades que o Classicismo francês procurou enfrentar e dominar. E não se explicaria facilmente a sedução exercida sobre um Boileau pelo tratadista do terceiro século (ou seria do primeiro?), sem a pretensão manifestada por este, em tantas páginas de sua obra, de que o sublime depende antes da arte, quer dizer, de leis e códigos fixos, do que da natureza.

É significativo como em seu texto o francês tende insensivelmente a atenuar todas as expressões nas quais aquele elemento anti-racional parece insinuar-se com maior veemência: "Car il ne persuade *proprement*", diz sua tradução a propósito do sublime, "mais il ravit, il transporte, et produit en nous *une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise*, que est toute autre chose que de plaire ou de persuader". "Il donne au discours une *certaine* vigueur noble, etc."[78]

Note-se como, onde Longino, segundo seus tradutores modernos, fixa uma distinção precisa entre a persuasão e o êxtase ou "transporte", que é um efeito do sublime — o qual, por meio do extraordinário, provocaria no ouvinte "não apenas a persuasão,

76. Elder Orson, "The Argument on Longinus' On the Sublime", *in* R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism. Ancient and Modern* (Chicago, 1952), p. 238.

77. Cf. *Del Sublime*, *cit.*, p. 5 e Allen Tate, *op. cit.*, p. 49.

78. Boileau, *op. cit.*, p. 50.

mas o êxtase" —, Boileau é levado a mitigar o contraste, dizendo do sublime que não persuade "a bem dizer (*proprement*)...". E onde o autor apresenta como um dos efeitos do sublime o provocar a maravilha e a surpresa, o tradutor fala apenas em "certa admiração mista de espanto e surpresa", reiterando logo depois a fórmula restritiva — "*certo* vigor nobre" — que não tem outra justificação além do empenho de acomodar a noção do sublime aos cânones do Classicismo.

Por intermédio dessas atenuações, dessas "particelle temperatrice", o escrito de Longino converte-se mais facilmente na arma de combate de que o Classicismo necessitava para desmoralizar enfim o que restasse ainda na França dos caprichos maneiristas, do exagero barroco, do precioso, do burlesco, do atrevido. Mas, independentemente de tudo isso, ele sujeitava-se sem maior esforço às mais várias interpretações, e já houve quem tentasse traçar uma trajetória das vicissitudes da noção do sublime através de povos e épocas diferentes, desde a publicação de Boileau. No século XVII, pareceria normal que seu apelo ao patético encontrasse larga ressonância. "O estilo da vida e da arte no século XVII, entre povos latinos", escreve, com efeito, Karl Viëtor, "torna-se patético. Estilo barroco é estilo patético. A renovação do catolicismo, o renascimento da cultura católica incentivado pela Contra-Reforma, associa-se às energias tendentes à constituição da personalidade autônoma"[79]. Da tensão entre as forças e os estímulos muitas vezes contrastantes, que então se desenvolvem, surgem as manifestações especificamente barrocas do patético.

E no entanto essas manifestações não precisam, por outro lado, de aparências grandiosas. Longino, ou seja quem for o autor do tratado, alude ao "extraordinário", ao "fora do comum", mas acena, ao mesmo tempo, para a simplicidade, para o laconismo e até para o silêncio. E sobre esse mesmo apelo Fénelon, que o situa acima do próprio Aristóteles, funda suas preferências por um sublime "familiar", "doce", "simples", ao mesmo tempo em que, exaltando o "grandioso fácil" e condenando o timbre heróico e altissonante, já prenuncia, de certo modo, a mentalidade burguesa e o gosto rococó. Nesse ponto, parecem cessar ou esmorecer na França os debates em torno das concepções de Longino,

79. Karl Viëtor, "Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur", *Geist und Form* (Berna, 1952), p. 236.

que todavia se prolongariam ainda, por longo tempo, na Inglaterra, e, na Alemanha, com a acentuação decisiva de todos os aspectos irracionais e subjetivos que comporta por si só a noção do sublime, irão alimentar a própria estética idealista[80].

O desenvolvimento ulterior dessa especulação ultrapassa, no entanto, o quadro do presente estudo. Baste-nos notar aqui que, se os mesmos elementos subjetivos e emocionais, implícitos naquela noção, indicam para alguns o caminho do futuro, do verdadeiro Romantismo — o do século XIX —, não faltará quem neles veja um aceno para outras formas de "romantismo", se assim se pode chamar qualquer tendência, na arte, para a livre expansão dos afetos da alma: livre, não apenas do requinte formal do petrarquismo ou da ornamentação culterana, como ainda da rígida ordem formal dos clássicos. A verdadeira emoção não se demonstra, ao contrário, em cortesias, mesuras ou quintessências. É essa uma experiência de todos os tempos, e o nosso Cláudio Manuel da Costa bem podia escudar-se no seu "pendor para o sublime", ou seja, para o patético, ao mesmo tempo em que se batia, com tantos outros, pela maior simplicidade de estilo. Virtudes essas que o autorizavam a dar-se um lugar entre os "modernos", mormente entre os árcades e mesmo entre os árcades romanos a que pretendia filiar-se.

Tudo isso não passava no fundo de ilusão, porque no Arcadismo, em particular, o patético se vê constantemente neutralizado por um fundo de invencível frivolidade. A mesma frivolidade, em suma, que, nos melodramas do abade Pietro Metastasio, faz com que as cenas mais trágicas e eloqüentes se dissolvam invariavelmente em alguma arieta saltitante, que o herói acaba entoando, não raro em dueto com sua amada pérfida e tirana ou até com o vilão da peça.

No poeta mineiro, ao contrário, nenhum traço de frivolidade ou malícia ajuda a temperar a expressão dos afetos. E foi essa própria lhaneza ou crueza o que permitiu aproximá-lo dos líricos medievais ainda estremes de contato com o petrarquismo ou mal tocados por ele. Mas esse mesmo "retrocesso", se assim se há de dizer, ao medievalismo pode entender-se também como uma preservação pura e simples de certas formas da poesia ou da arte barrocas que não tinham chegado a esgalhar-se nas frondosidades do "estilo culto". O "desengano", a sedução do patético, tudo, enfim,

80. Karl Viëtor, *op. cit.*, p. 243.

quanto poderia aparentá-lo à linguagem da velha lírica — e não só da lírica — lusitana, serve igualmente para situá-lo entre os representantes de alguns aspectos da sensibilidade seiscentista que em toda parte, mas sobretudo no mundo ibérico, também se deixara impregnar de uma tradição remota e suficientemente enérgica, no entanto, para resistir e sobreviver ao ímpeto das correntes quinhentistas. Àquela turgidez emotiva que distingue em sua obra, comparada à da maioria dos seus modelos do século XVI, os processos e os motivos clássicos transformados, principalmente na musa bucólica, numa espécie de patrimônio comum, mal caberia, de fato, atribuir outra origem.

O pouco que se sabe acerca da vida privada de Cláudio Manuel da Costa não nos autoriza a discernir em suas obras poéticas os elementos de uma biografia externa que possam determinar até onde seriam fruto de experiência pessoal as intermináveis mágoas que nela se espelham. Como ocorre tão freqüentemente entre os autores mais atormentados e inquietos, ele seria, na vida civil e pública, amigo de folgar e, muitas vezes, à custa de outros: ao menos desse pormenor temos ciência através de sua confissão e de vários depoimentos. Por outro lado, os dados episódicos que, aqui e ali, se poderiam colher de seus versos, fazem pensar em meros partos da fantasia, de uma fantasia, em geral, pobre e bisonha quando não provém diretamente da tópica tradicional e da convenção.

O recurso à convenção não explica suficientemente, porém, o caráter verdadeiramente obsessivo que assume em sua obra, mesmo comparada à dos quinhentistas e à dos clássicos latinos e gregos, aquele tema do desengano e o do desespero sem remédio. Além disso, os fatos, as situações, as circunstâncias que se pintam comumente em seus poemas, não valem necessariamente por si sós como documentos para a história do poeta, mas têm um valor que se poderia chamar emblemático: assim como nos emblemas e nas empresas, a interpretação literal dos símbolos concretos é a que menos importa aqui. Ou então, para recorrer a uma fórmula moderna, representariam eles o "correlativo objetivo" das emoções pessoais de quem representam, emoções essas de cunho constantemente trágico.

A idéia, aliás, de que para a expressão patética e sublime uma condição liminar está em ter o poeta conhecido, ele próprio, os mesmos sentimentos que busca infundir no leitor ou ouvinte, idéia

que irá desempenhar tão notável papel no desenvolvimento das doutrinas estéticas sobretudo dos países de língua alemã, Cláudio a conhecera desde cedo. Ainda nesse ponto, porém, seria excessiva a pretensão de ver nesse fato um indício de sensibilidade já romântica ou, ao menos, pré-romântica, pois que a mesma idéia não precisaria repontar, como aparentemente sucedeu naqueles países que se tornariam o berço do Romantismo, de uma detida especulação em torno das teorias de Longino e, em geral, da noção do sublime[81], pois que ela já se acha expressa até no *Ad Pisones*, que foi o código de quase toda a poesia do século XVIII,

Si vis flere dolendum est
Primum ipsi tibi...

E o próprio Boileau não teve dúvidas em acolhê-la em sua arte poética, lembrado, não tanto de Longino, quanto de Horácio.

Para o caso de Cláudio não se poderá falar, assim, em uma singular originalidade quando o vemos endossar a mesma idéia. Vivendo-a intensamente, no entanto, como é inegável que a viveu e reviveu, ele a fizera de algum modo sua. O simples fato de a reiterar em mais de um poema, com acentos que traem uma íntima certeza, e ainda o de deduzir dela outras convicções, vividas, aparentemente, com o mesmo fervor, só pode indicar que ela se integrara profundamente em sua própria experiência de poeta e de homem.

Uma dessas convicções, a que já se fez aqui mais de uma alusão, é a de que a dor realmente padecida não deixa lugar a argúcias estudadas e a metáforas. Na epístola de Fileno a Algano, lê-se, por exemplo:

Pouco importa a cultura
E a agudeza maior do pensamento:
Que a força do tormento
Sobre a mesma rudeza o estrago apura,
E quem melhor discorre
É quem, buscando alívio, menos morre.

É ainda, como se vê, a velha experiência, que aqui se exprime de uma funda contradição entre o pensar agudo ou as frases e as

81. Falta a nota nos originais. (A. C.)

palavras bem ordenadas de um lado, e as emoções profundamente sentidas do outro. Experiência que deixou ecos na velha lírica lusitana e que a *Menina e Moça* manifesta em mais de um passo de sua história. Onde nota, por exemplo, que "das tristezas nam se pode contar nada ordenadamente: por que desordenadamente acõtecem elas". E também onde, mais adiante, diz que "ho amor demasiado nam vive em terra de razam".

Na estrofe mencionada da epístola de Fileno a Algano, o verso "Pouco importa a cultura" deveria relacionar-se com o seguinte: "E a agudeza maior do pensamento" e, nesse caso, à palavra "cultura" pode associar-se o significado particular que se acha implícito em expressões tais como "culterano" ou "estilo culto". Seria esse mais um dos dardos endereçados pelo poeta contra os amigos daquelas "elegâncias" que agora ia vendo relegados cada vez mais para o passado. Se, contudo, esse trecho não chega a revelar em um autor tão imbuído de influências livrescas, como certamente o era Cláudio, um estranho desapreço pelo saber literário e pelas cortesanias, já a estância seguinte parece insinuar uma atitude negativa em face da "cultura" no sentido mais amplo da palavra:

> Por ser minha ignorância
> Alimento em que a mágoa mais se ateia,
> Que a ser mais entendido,
> Não fora o meu tormento tão crescido.

Essa crença de que o maior saber e apuro contrariam nos homens a força dos afetos e de que, quanto mais cultivados e polidos, menos probabilidades encontrarão eles de se deixarem vencer pela robustez e virulência das paixões parece ter ganho largo curso, exatamente quando repontava a era da razão. É ela, em suma, que entrará como um dos componentes mais fecundos das doutrinas de Giambattista Vico. Para este, efetivamente, a poesia é, do ponto de vista cronológico, a primeira operação da mente humana. O homem, declara Croce, resumindo-lhe as teorias, antes de se achar em condições de formar universais, forma fantasmas; antes de refletir com mente pura, adverte com ânimo perturbado e comovido; antes de articular, canta; antes de falar em prosa, fala em versos; antes de servir-se de termos técnicos, metaforiza, e o falar por metáforas é uma peculiaridade dele[82].

---

82. Benedetto Croce, *La Filosofia di Giambattista Vico* (Bari, 1947), p. 59.

É certo que a linguagem poética sobreviveu, e sobrevive, em épocas civilizadas, embora se tenha dissociado da primitiva "sabedoria poética" em que fora a bem dizer congenial. Mas sobrevive, nas próprias palavras de Vico, assim como os "rápidos rios que se derramam muito para dentro do mar e conservam doces as águas que até ali carregaram, com a violência de seu curso". Em realidade, segundo esse mesmo pensamento, se a poesia não teve seu fim com o fim das épocas incultas e bárbaras, é por não faltar quem, por meio de arte e indústria, consiga realizar de algum modo o que naqueles tempos era feito por necessidade e natureza.

Ora, essa mesma idéia, que evidentemente não pode receber a aquiescência de Croce, para quem a poesia é de todos os tempos, e é uma categoria ideal, não um fato histórico, parece familiar a muitos autores setecentistas, embora sem adquirir neles a forma enfática e sistemática de que se reveste nas páginas da *Scienza Nuova*. Nessa versão atenuada, segundo a qual o saber e a existência civil e bem composta, ajudando a abafar as paixões naturais e, por conseguinte, a polir (hoje diríamos "a desumanizar") os indivíduos e as sociedades, têm como conseqüência fazer com que se estanquem as fontes da verdadeira poesia, vemo-la retomada, por exemplo, a propósito das odes de Thomas Gray, por vários críticos, que, muito provavelmente, não conheceriam sequer o nome do italiano.

Gray, segundo aqueles mesmos críticos, teria tentado, "em suas odes, recapturar o estilo 'oriental', elevado, sublime, metafórico, que se supunha mais próximo da linguagem do coração e, assim, da poesia do homem natural, ainda não corrompido pela civilização e pela cultura. A linguagem figurada que sempre fora tida como particularmente poética sustentava-se agora, de novo, na crença de que teria sido o modo de exprimir-se originário do homem, e o indício de uma imaginação ardente"[83].

Palavras essas que, não obstante sua sonoridade já quase herderiana e romântica, não deixam de traduzir uma noção que seria, de há muito, largamente aceita e que se disseminara, aliás, bem antes do século XVIII e, em particular, da publicação da obra de Giambattista Vico. Sem querer ir buscar suas origens mais remotas no mundo pagão ou ao menos na época helenística, parece-me lícito tentar relacioná-la principalmente, em alguns dos seus

---

83. René Wellek, *A History of Modern Criticism. I. The Later Eighteenth Century* (Londres, 1955), p. 123.

aspectos, aos ecos, nunca inteiramente silenciados, da polêmica do primitivo cristianismo contra a sabedoria antiga, conservada até os nossos dias por intermédio da literatura patrística, latina ou grega. A ela cumpriria referir, por exemplo, a opinião difundida em todo o século XV, que o dominicano espanhol frei Juan de Segovia julgara dever impugnar, de que o pregador religioso não há de ser douto, mas tão-somente devoto, com o que se tornara freqüente, nos púlpitos, um estilo de oratória bárbaro e rude.

Pode-se ainda acrescentar o parentesco que apresentariam idéias semelhantes — como já houve quem o lembrasse, a propósito dos fragmentos do *Prometeu* de Goethe[84] — com o mito de Adão dos humanistas do *Quattrocento*, a começar por um Pico della Mirandola, em que já aflora a concepção de uma humanidade natural isenta de toda corrupção e dotada das mais altas virtudes. Ou com aquela famosa confissão aforística de Leonardo da Vinci, de que "antes vale um bom natural sem letras do que um bom letrado sem natural".

Não seria estranhável, pois, se essas correntes de opinião, já largamente difundidas antes de sua época, alimentassem as inspirações de quem, como o nosso Cláudio Manuel da Costa, chega a falar na mágoa que tem na ignorância o alimento onde "mais se ateia", no tormento que tanto mais cresce, quanto maior for o entendimento, ou que "sobre a mesma rudeza o estrago apura" (de modo que "pouco importa a cultura e a agudeza do pensamento"), e ainda no ser aquele que melhor discorre quem "buscando alívio, menos morre". Acrescente-se a tudo isso a crença numa poesia que medra da dor apenas e do infortúnio — a "tosca avena" de Alcino, na epístola a Fileno, "sempre há de respirar na atividade" de sua "ímpia saudade" — e também naquele mal atroz de um só, que, transfigurando-se em canto, irá produzir o bem e o deleite de muitos, segundo sugere o fecho da mesma epístola métrica:

E creio, à minha pena
Se há de ver algum dia
Respirar estes bosques alegria.

84. Emil Staiger, *Goethe*, I (Zurique e Friburgo, 1952), p. 140. Sobre a idealização de povos primitivos da Antiguidade como os citas, celtas e trácios, contraposta aos refinamentos civilizados, entre os filósofos, historiadores e geógrafos da época helenística, espécie de versão prévia das teorias do "bom selvagem", v. Michael Rostovseff, *Geschichte des Alten Welt*, trad. alemã, I (Wiesbaden, 1941), p. 453.

A valorização do "homem natural", se ele entendesse nesses termos a própria apologia do mundo rústico, onde a força e sinceridade dos afetos se traduz mais facilmente na linguagem da poesia, Cláudio a interpretaria, não no sentido que terá entre os "filósofos da Ilustração", mas, católico fervoroso, no que lhe podem dar os crentes da Revelação: sujeita, embora, aos efeitos do Pecado e da Queda, sua existência é aparentemente a mais próxima da inocência paradisíaca. Nem seu pensamento precisaria, porém, chegar a tanto. O louvor da aldeia e da rusticidade, em oposição ao viver da corte e dos áulicos, sabemos que é um tema tradicional, que na Espanha quinhentista pudera produzir uma autêntica obra-prima — o *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea* de frei Antonio de Guevara —, e que em Portugal seria brilhantemente retomado e glosado por Francisco Rodrigues Lobo, um dos numes literários do mineiro.

Esses temas, nos quais não cessam de aparecer glorificados, por mais livres e intensos, os sentimentos do aldeão, deveriam tornar-se particularmente gratos àquele que fora condenado a viver num remoto povoado sertanejo da sua "inculta América", inacessível ao bulício e aos primores cortesãos. Quem tão vivamente se deixara mover afinal pela crueldade dos fados, quando, das amenas e sempre lembradas campinas do Mondego, o tinham desterrado, fazendo-o em sua própria pátria peregrino, tiraria sempre algum conforto desse pensamento reparador.

A bondade da vida rústica, não afetada por aquelas delicadezas cortesãs que corrompem a inteireza das emoções, Cláudio poderia cantá-la muito mais do que os letrados reinóis, que a exaltam à distância. Mais ainda do que o próprio Guevara, por exemplo, que repreendia aos da corte, sendo homem de corte e chegaria a comparar-se, ele próprio, às ovelhas que se despojam para que outros se vistam, às abelhas que criam seus favos para que outros se alimentem, e aos sinos que chamam à missa, onde não vão, querendo com isso dizer que, no seu pregar e escrever, a muitos ensinava o caminho, e no entanto ficava descaminhado[85].

E não é essa mesma exaltação da vida rústica, na qual as paixões ainda podem falar naturalmente por imagens e metáforas, as imagens e as metáforas que os homens mais polidos só podem pro-

85. Frei Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea* (Madri, 1942), p. 8.

duzir com artifícios, o que leva Cláudio a inscrever-se entre os árcades? A Arcádia pugnava, não há dúvida, pelo "estilo simples" e ele mesmo o aprovava expressamente. A simplicidade que prezava não é, todavia, a que reclama um idioma chão e pedestre, pois a paixão, onde quer que se possa expandir livre dos freios da sociedade civil, é naturalmente imaginífica. E é à pura emoção, não à razão, que deve corresponder o verdadeiro sublime.

Só a partir desse modo de ver é que se tornará verdadeiramente inteligível aquela passagem, tantas vezes lembrada aqui, de seu "prólogo ao leitor" das obras poéticas, onde, tendo admitido que talvez não lhe agradem, ao mesmo leitor, as elegâncias que adornam muitas das composições incluídas no livro, sugere aquela desculpa do gênio que o fizera pender mais para o sublime. Como se quisesse afirmar que o sublime é, a rigor, inseparável de certos ornamentos, pois estes manam naturalmente de uma alma sensível ainda que rude, ou até sensível porque rude. No que diferem das louçanias civilizadas onde só se visa ao efeito exterior, tão afanosamente perseguido pelos poetas culteranos.

É certo que aqueles mesmos adornos "naturais" ele os tenta agora reprovar, embora em tom não muito convincente. Entraria aqui, talvez, um pouco da timidez do provinciano e colonial, timidez de quem, escrevendo para homens da corte, não ousa, apesar de tudo, fazer figura de retardatário e desafiar os gostos novamente introduzidos. Significativo é o seu empenho em mostrar, não obstante admita sua dificuldade em segui-lo, como não lhe é estranho o "estilo simples". Mas a referência introduzida, como por acaso, na argumentação, àquele seu pendor para o sublime, querendo parecer escusa, não soa antes como jactância? O fato é que nas peças ulteriormente compostas e que foram conservadas até hoje, especialmente no *Vila Rica*, nada parece indicar, bem ao contrário, o mínimo esforço de sua parte para se conformar à "simplicidade" que parecera aprovar.

As próprias hesitações dessa sua atitude, aprovando-a, embora sem praticá-la, segundo confessa, e achando motivos para deixar de praticá-la, não trairiam, por sua vez, uma íntima suspeita de que essa simplicidade agora endossada seria fruto de artifício, tanto quanto os rebuscamentos de outras eras? Se o sublime comporta elevação, não seria essa a elevação procurada através da pompa externa ou mesmo do voluntário despojamento, que fogem, um e outro, à expressão natural. É, sim, a que pode resultar da simplicidade da existência rústica, na qual os adornos da linguagem,

quando surgem, surgem como a própria voz do coração. E é essa simplicidade autêntica, não a forçada, que irá triunfar, afinal, na sua égloga "Albano", em que a funda convicção do poeta não é sequer embaraçada pelas convenções provindas de Teócrito e Virgílio, inseparáveis, ao cabo, do gênero pastoril que elegeu.

A exemplo do primeiro, no idílio IV, ou do segundo, na III bucólica, o nosso Cláudio, já certamente de regresso dos estudos no Velho Mundo, e tendo à vista o "pátrio ribeirão", apresenta-nos dois pastores, Alcino e Salício, cujas vozes alternas, como em porfia, reclamam, segundo a praxe, a presença de um terceiro, de Melibeu, a quem caberia o ofício de árbitro. Servindo-se dessa moldura clássica, acha meios de introduzir uma contenda de que ele mesmo é parte e que, de algum modo, pode traduzir suas lutas íntimas.

Mas seria efetivamente uma contenda, essa que se busca apresentar, ainda segundo a praxe, em "número amebeu"? Salício não deixa, é verdade, de gabar, perante o amigo que voltou da Corte, as virtudes infundidas pelo convívio da natureza agreste, em contraste com a corrupção mais própria das sociedades cultivadas. E exclama:

Bem que o teu pensamento nisso estude,
Sempre verás, Alcino, como é certo,
Só vive co'a justiça um gênio rude.

Um coração lavado, um peito aberto
Não sabe o que é traição; contente gira
Trazendo sempre o rosto descoberto.

No cortesão somente anda a mentira
Fazendo o seu partido: envergonhada
A honra se acobarda e se retira.

Alcino nada contrapõe a esses conceitos, apenas trata de dar-lhes o endereço mais condizente com o objetivo principal do poema, ou seja, com a exaltação do conde de Oeiras, novo Augusto, que, como o romano, teria revivido a "Idade de Ouro".

Assim, ele apóia as palavras do amigo, mas os vícios que este assacara aos da Corte, trata de associar aos inimigos — espanhóis e franceses — que pouco tempo antes tinham atacado traiçoeiramente o Reino com a mesma falsidade

Daquele que fingindo alegre o rosto
Descobre para o fim a crueldade.

Esse aleivoso atentado, cujo malogro Alcino faz resultar naturalmente da "sábia providência e zelo pio" do herói, que não chega a ser nomeado no poema, mas não é outro senão Sebastião de Carvalho, dará motivos para o louvor altissonante ao ministro:

Debaixo deste plátano sombrio
Seu nome entoarei por esta praia
Até onde se estende o largo rio.

De passagem, mas não sem algum interesse para a melhor apreciação da égloga, note-se que as circunstâncias a que se reporta o pastor nos permitem determinar aproximadamente a data de sua composição. Aquelas circunstâncias são, evidentemente, as da invasão de Portugal, durante a Guerra dos Sete Anos depois do "Pacto de Família" entre a França (o Ródano inimigo do poema) e a Espanha, a que o governo lusitano se recusara a dar sua adesão, com o que vira lançada sua sorte ao lado dos ingleses. Como o tratado de paz, assinado em Paris, é de fevereiro de 1763, resulta que o poema só pode ter sido composto após essa data, ou seja, ao menos cerca de dez anos depois do regresso de Cláudio ao Brasil e cinco anos antes da impressão das suas obras. O interesse do dado cronológico está em mostrar como a este caso não se aplica o que escreveu o autor no prólogo, ainda para se desculpar do abuso das metáforas, a saber, que as poesias reunidas no volume, principalmente as pastoris, foram compostas, na sua maioria, em Coimbra, ou pouco depois: "tempo", acrescenta, "em que Portugal apenas começava a melhorar de gosto nas belas letras".

Na alma singela de Salício, o pobre serrano, que até então só pudera saber da existência do herói pelas notícias dos que vinham da cidade, as palavras de Alcino despertam uma viva solidariedade para com quem tão impavidamente domara o engano e a falsidade, os vícios que mais repugnavam ao seu "gênio rude" e próprios somente, a seu ver, de cortesãos. Quando, afinal, lhes surge Melibeu, chamado por ambos como a decidir de uma contenda, já não poderia ser mais perfeito o seu acordo sobre as excelências do mesmo herói. Delas há de tratar agora o amigo, tão informado das coisas da Corte, enquanto ele o seguirá, inspirando-se apenas em sua influência.

Contudo o certame está concertado e lá se acha Melibeu para fazer exame do canto. E então ergue-se a voz de Alcino, que logo

manifesta uma desdenhosa altanaria de homem cultivado pela rudeza daquelas serras agrestes. Não tenho, diz,

Não tenho medo algum de disputar-vos
A palma entre vós outros; porque venho
Da Corte e trago um canto que ensinar-vos.

Nele se conta o mal, a guerra, o empenho,
Que infestou toda a terra: o estilo é novo,
Mui diverso do nosso, obra de engenho.

Não o sabe cantar qualquer do povo,
Algum somente, cortesão polido
É que o canta por lá...

Desarmado ante o prestígio citadino do novo timbre desse canto, apressa-se Salício em aplaudi-lo. Mas a solicitude do "Pois eu o aprovo" com que retruca ao companheiro está longe de receber a mesma aquiescência da parte de quem fora apontado para funcionar como juiz de uma porfia. "Não eu", acode Melibeu,

... que não me entendo co'ruído
De vozes estrangeiras...

Todavia, decide-se a escutar o canto alterno deixando para mais tarde seu pronunciamento definitivo. No louvor comum ao conde insigne, que ali aparece sob o nome arcádico de Albano, revezam-se agora as vozes dos dois pastores, um plenamente seguro de si e de sua preeminência, o outro já rendido à sedução de uma voz insólita naquele meio. Tudo se faz num encadeamento que parece ainda mais realçar-se através da anadiplose, ou seja, da repetição do verso final da estrofe de cada um dos interlocutores, ao início da que responde.

E no empenho de fazer com que seu canto não desmereça a "pobre condição" em que nascera, não é Salício, talvez, o menos ardoroso na exaltação do herói. É ao menos o desapontamento provocado nele pela passividade do pastor, tão cioso, outrora, da própria rudeza, ante as novas galas citadinas, que levará Melibeu a dirigir-lhe, e não a Alcino, sua primeira advertência:

Tem mão, Salício: atenta
Bem que se escute, há uma hora, não me agrada
Essa vossa cantiga, tão violenta.

Alguém há de cuidar que é frase inchada
Daquela que lá se usa entre essa gente
Que julga que diz muito e não diz nada.

O nosso humilde gênio não consente
Que outra coisa se diga mais que aquilo,
Que só convém ao espírito inocente.

A frase pastoril, o fraco estilo
Da flauta e da sanfona, antes que tudo,
Será digno que Albano chegue a ouvi-lo.

Se Alcino tem lá feito o seu estudo
Nesses versos que traz, nós cá cantemos
Ao nosso modo, inda que seja rudo.

Salício hesita ante as palavras que buscam chamá-lo à realidade do seu mundo pastoril, enquanto Alcino ainda se apega àquilo que mais o agrada, aos

... versos que trago de memória,
De que se faz na Corte um grande espanto.

E só quando os leva Melibeu a ver o tronco de um carvalho onde, dias antes, cortara o velho Albino uns versos também em louvor de Albano, desaparece finalmente, em um a dúvida humilhada, em outro a vaidosa obstinação. Aquelas oitavas que não se sabe, à primeira vista, se inspiradas por Marte ou Apolo, ornadas tão-somente da intensidade da emoção que as anima, têm em sua suave cadência a força necessária para apaziguar todas as contrariedades. Tanto que o próprio Alcino, pouco antes ainda cheio daquelas rimas que da Corte trouxera, é o primeiro a render-se à evidência de sua graça:

Por certo, Melibeu, não me atrevera
A cantar junto a ti, se essa cantiga,
Antes de t'a escutar, ouvido houvera.

Quanto a Salício, desfeito, agora, o fascínio que momentaneamente o transviara, exclama por sua vez:

O canto é tão divino, tão celeste
Que eu nunca de escutá-lo me fartara.

E os três, imitando mais uma vez os pastores de Virgílio, passam a desfiar sucessivamente todo um rosário de impossíveis (o gado errante a pastar no céu, a terra povoada de estrelas...), que com mais facilidade deixariam de sê-lo do que o esquecimento, por eles, daquela melodia campestre.

Embora pareça arriscado procurar no quadro, tantas vezes impessoal, de uma égloga impregnada, como esta, de convenções e motivos clássicos, muito mais do que a simples fantasia poética do autor, é claro, no entanto, que Cláudio Manuel da Costa não se esquiva de manifestar, através de seus versos, alguma coisa de suas próprias convicções.

Estas, é certo, nem sempre se fazem translúcidas. A crítica endereçada, por exemplo, ao "estilo novo", que na Corte se usava, pode embaraçar qualquer tentativa de identificá-la com uma repulsa a alguma das correntes literárias então dominantes no Reino. Não poderia dirigir-se contra os remanescentes do "estilo culto", que de qualquer modo não seria "novo", se bem que aquela expressão "obra de engenho", com que Alcino qualifica seu canto estrangeiro, possa suscitar dúvidas. Entretanto, dos mesmos versos que lhe contrapõe Albano, finalmente vitorioso, também se dirá depois que são cheios de "engenho". Ainda menos quereria referir-se à nascente Arcádia, que, esta, pugnava expressamente contra os refinamentos culteranos, em favor do próprio ideal de rusticidade que Cláudio abraçava — e não será outro o motivo que o levaria a inscrever-se entre os seus adeptos. O mais provável é que pretendesse aludir apenas, de modo bastante genérico, aos estilos e usos correntes na Corte, a certo timbre altaneiro, pomposo, refinado que naturalmente não se conciliava com a condição ou com os gostos mais modestos dos pastores.

Há aqui, em realidade, mais uma concessão do poeta à linguagem convencional das composições bucólicas. Virgílio, por intermédio de um dos seus pastores, de Menalca, falara já nos *carmina nova* a propósito de uma situação semelhante à que se apresenta no poema de Cláudio. E na sua célebre égloga "Alexo", composta em castelhano, Sá de Miranda pagara à mesma convenção um tributo no seu caso explicável, sendo ele um inovador, ao menos em Portugal, onde contaria, como diz seu Juan Pastor,

al modo y son estrangero.

O mineiro, que também quer ser um inovador à sua maneira, repele, é certo, os chamados cantares estrangeiros, mas no sentido

de estranhos ao mundo rural onde vive, estranhos aos hábitos normais do campo, próprios da corte, não da aldeia. Por isso, quando, em outro lugar, a elas se refere, falando dessa vez em "estilo novo", é para censurar o que possa ferir o gosto da gente simples.

A esses, aos *nova carmina*, poderia opor o "tênue canto", ou seja, o *deductum carmen* da VI bucólica. Este é contraposto, na obra de Virgílio, ao louvor poético dos heróis e das guerras, e quando o cantor se deixara tentar momentaneamente por esses temas ruidosos, censurara-o, ríspido, o próprio Apolo, intimando-o a seguir a musa campestre. Mas Cláudio não poderia acompanhar nesse ponto o mestre latino, pois que seu intento é exatamente celebrar o suposto herói e vencedor de uma guerra; não é por acaso se, na cantiga do velho Albino, gravada sobre o tronco de um carvalho, se recorre à estância heróica por excelência, desde o século XVI e antes, que é a oitava-rima.

Ao mesmo tempo empenha-se ele em mostrar, no entanto, como os próprios pastores sabem abordar os temas nobres sem traírem a sua natural singeleza. Os grandes feitos não se desdouram, quando, para glorificá-los, a rústica avena ocupa o lugar da trompa épica, e, por conseguinte, quando as cadências encomiásticas parecem hesitantes entre o elevado e o humilde. Como acontece na canção rural que Melibeu exibe aos dois pastores e de que, pelo tom, não se pode saber à primeira vista o assunto —

> Ou fala com Apolo ou co'o Deus Marte

—, justamente aquela singeleza é penhor de uma nobreza autêntica, e não fingida ou áulica. A opinião de Melibeu, convertido de árbitro em parcial da linguagem e dos sentimentos rústicos

> (O nosso humilde gênio não consente
> Que outra coisa se diga mais que aquilo
> Que só convém ao espírito inocente...),

não é diversa, nesse ponto, da que, em sua dedicatória ao ministro, especialmente no último parágrafo, já exprime o próprio Cláudio Manuel da Costa. "Talvez que não sem acordo", dissera este, com efeito, "buscasse o gênio do campo quem pretende na simplicidade acreditar a inocência do voto".

A coincidência é tão perfeita quanto se poderia desejá-la. Cláudio é representado na peça por Melibeu. Mas não o seria também por Salício e mesmo por Alcino? Esses desdobramentos, no caso um tresdobramento, de personalidade pertencem, aliás, à tradição mais ortodoxa do carme pastoril, pois remontam pelo menos ao próprio Virgílio, que, na I bucólica, se dividira igualmente entre Títiro e Melibeu. Parece lícito pensar que, em Salício, o poeta mineiro se teria retratado sob a aparência do rústico fiel ao seu meio e amante das virtudes rurais, mas, no fundo, sensível ao prestígio dos costumes áulicos e cultos. Alcino, por sua vez, seria o Cláudio que conhecemos de outras composições, sempre saudoso das doces campinas do Mondego, do Tejo, do Lima, e pesaroso de não poder substabelecer, como dizia, as praias da Arcádia nas beiradas do pátrio ribeirão, que só deixa ponderar a "ambiciosa fadiga de minerar a terra".

Na égloga "Albano", a humildade da aldeia sairá vingada, afinal, da sobranceria da corte. E o amor do próprio berço, da terra natal, que, não obstante sua barbárie, "nada basta para confessar a respeito a maior paixão", tem a ampará-lo a excelência de certos valores igualmente estimados, valores cuja exaltação costuma ser datada da predicação erasmiana, mas que já aparece, em verdade, nos cancioneiros medievais, portugueses ou castelhanos e ainda — por que não? — em Teócrito e Virgílio: a superioridade da vida simples, rústica, solitária, que se alimenta do sonho da pura espontaneidade natural, oposta às galantarias cortesanescas.

Pode dizer-se que aí está, em sua gênese, toda aquela revolta localista do mazombo contra o reinol, revolta que seria de graves conseqüências na vida de Cláudio e que já no poema *Vila Rica* se irá manifestar através do discurso de Albuquerque:

> Não é valente, não, o que se inflama
> No criminoso ardor de a cada instante
> Dar provas de soberbo e de arrogante.
> Os europeus são fáceis nesse arrojo.

O discurso do herói retoma, com efeito, a mesma idéia, naturalmente cara ao brasileiro, do nenhum fundamento da preeminência que se arrogavam os naturais do Reino sobre os da colônia. "Não faz a pátria o herói", diz ainda Albuquerque,

nascem de aldeias
Almas insignes, de virtudes cheias,
E nem sempre na Corte nobre e clara
Ingênua série, portentosa e rara
Se vê de corações, que se engrandecem
Pela glória somente, e nela crescem.

Parece evidente que o seu não é, não poderia ser de modo algum, o localismo da cor local, mas o do sentimento ou, como se queira, do ressentimento. A exigência de um integral nacionalismo literário, que desterrasse as faias, os salgueiros, os carvalhos — como aquele onde o velho Albino deixara gravada sua canção campestre —, os loureiros, os ciprestes, toda essa vegetação própria do *locus amœnus* clássico, e que, em outras palavras, nos apresentasse, não a verdadeira natureza americana, mas sua versão idealizada pelos poetas, desde a Antiguidade clássica, é uma exigência moderna. No tempo de Cláudio Manuel da Costa e nas condições em que se formou sua mentalidade, esse empenho realista seria nada menos do que um milagre de anacronismo. Não existe nenhuma contradição entre a preferência dada, em sua poesia, à natureza ideal e literariamente canônica, com a nostalgia constante das paisagens européias que serviram ao cabo de base para aquela idealização e, do outro lado, o amor intenso que ele votava à terra natal, confessado na mesma página em que deplora a bruteza contagiosa dos sítios onde viera ao mundo e onde se via desterrado. Tratava-se de dois domínios, um estético, o outro afetivo, domínio esses que somente hoje e, em verdade, a partir de fins do século XVIII, se acham entrelaçados e confundidos.

Não se queira procurar, aliás, qualquer coisa que se assemelhe a uma convicção ou doutrina coerente na poesia de quem, como Cláudio, se propunha antes excitar afetos do que expor idéias. Já se mostrou como, em resultado de sua crença na maior bondade da vida rústica, crença que transparece tão insistentemente de seus versos, as emoções, por conseguinte os sofrimentos, de onde emana a verdadeira poesia, tornam-se ali mais intensos porque são isentos de artifício. Através de um princípio mágico, o da "simplicidade" — simplicidade da natureza que se contrapõe à arte, ou pelo menos ao artifício —, ele pode aspirar a um lugar entre os árcades, que, no entanto, tendem a abraçar aquele mesmo princípio na medida em que se conforma. A sua, porém — se assim se pode dizer —, é a lei do fervor, o fervor que, jorrando de uma alma pura e sem malícia, se quer naturalmente desadornado.

Por esse lado, segundo já se tentou mostrar aqui, acha-se ele menos preso ao racionalismo dos seus contemporâneos do que à estética dos seus antecessores e, de fato, a uma das vertentes do Barroco, a mesma que nos deixa descortinar Lope de Vega, quando se mostra adepto de conceitos "mais puros que sutis" e que até no círculo das "preciosas" francesas achara um arauto em Madeleine de Scudéry, quando reclamou versos que tivessem "ainda mais paixão do que espírito" e visassem "antes a excitar a ternura e a tocar os corações de que a agradar e divertir"[86].

Além disso, porém, sua confiança na autenticidade das paixões, que renega os vãos adornos, vai imbricar-se sobre a crença poética no mito da Idade de Ouro, comum a toda a literatura bucólica. Esse mito, onde há um lugar indispensável para a primitiva inocência, virtude tantas vezes enaltecida na poesia de Cláudio, é a rigor uma reedição especial do tema do paraíso bíblico. O mundo edênico, anterior ao pecado, é anterior, também, aos sofrimentos, fruto do pecado. Dele servira-se Cláudio numa acepção puramente metafórica e poética, uma vez que a noção do homem naturalmente bom, depois e apesar da Queda, é tudo quando poderia haver de mais adverso à consciência e à fé cristãs. Aquela inocência a que tantas vezes se refere, não é, feita essa ressalva, a que precede ao conhecimento do bem e do mal, mas a inocência aldeã, enquanto oposta aos refinamentos, à solércia e à soberba cortesãs. E a venturosa condição que lhe parece anunciar a mão firme e benigna do conde de Oeiras, herói do poema, é uma expectativa — e ainda aqui de cunho metafórico —, não uma realidade atual.

Não há dúvida que o meio pastoril, bem mais próximo da natureza ainda não corrompida pela ação do homem, lhe parece de algum modo a imagem do paraíso e da ventura edênica, melhor do que todos os caprichos citadinos ou cortesanescos:

É sempre menos dura
A pena que na rústica cultura
Ao pastor acompanha,
Na choça, no redil, que aquela estranha
Paixão que segue o cortesão polido
Na civil sociedade introduzido.

---

86. *Apud* Antoine Adam, "Baroque et Preciosité", *Revue des Sciences Humaines* (Lille, Julho-Dezembro 1949), p. 216.

Assim, o vosso engenho agudo e raro,
Concebe em grande excesso o estrago avaro
Do saudoso tormento...

escreve Eurilo a Alcido, na epístola V de nosso Glauceste Satúrnio.

Assim, a emoção, que seria mais pura no meio campestre, pois a afetam menos ali as distrações e dissimulações próprias da corte, e a poesia, transfiguração da dor, que costuma ser tanto mais genuína quanto os sofrimentos são mais vivamente padecidos, surgem, aqui, estranhamente engrandecidas por obra do mesmo engenho "agudo e raro" que deveria sofreá-las no cortesão polido. E o estado de inocência que, em muitos casos, pode agravar os padecimentos desta vida presente, por isso que os faz mais intensamente vividos é, por outro lado, inseparável de uma condição paradisíaca, em que a dor, por definição, é inexistente — ao menos relativamente inexistente, tendo-se em conta que, em Cláudio, ele tem valor sobretudo metafórico.

Há nesse caso uma flagrante contradição, que o poeta não tenta resolver. Já se disse aqui que seria vão e mesmo presunçoso querer extrair de suas obras um corpo de doutrinas perfeitamente coerente. Apenas é possível dizer-se que, na tradicional polêmica entre o rústico e o polido, o campo e a cidade, a aldeia e a corte — que sem grande esforço se mudaria depois no conflito entre colônia e metrópole —, ele se alinha, com uma insistência significativa, no partido dos labregos contra o dos citadinos e palacianos. E o faz movido mais pela paixão do que pela razão, por uma paixão capaz de suprir, só por si, toda coerência. De modo que, na simplicidade do mundo pastoril, a dor não é contida pelas afetações da sociedade civil e, assim sendo, a poesia, filha da dor, há de ser concebida ali, naturalmente, em "estilo simples". Mas o aparato e as mesuras forjados pela afetação áulica tendem, por sua vez, a complicar e a fazer conceber, em excesso, a dor que floresce em poesia. Onde a excelência da condição natural e rústica é o que se acha em jogo, pretende-se que nela o mal e a dor não têm guarida. Onde, no entanto, é a bondade, por conseguinte a simplicidade da poesia, o que importa, então todos os privilégios hão de caber à mesma condição, pois nela apenas o sofrimento singela e sinceramente padecido, que é como chega a transfigurar-se em verdadeira poesia, acha seu terreno de eleição.

É preciso não esquecer, de qualquer modo, que na obra de Cláudio Manuel da Costa, os motivos que possam espelhar suas idéias e seus sentimentos procedem quase sempre do repertório da poesia clássica. O próprio ideal paradisíaco resulta, nele, ainda mais da tradição literária pagã do que do Éden bíblico. Desde os dias de Virgílio, senão antes, vamos descobrir na poesia os elementos constantes desse mundo sem jaça que entreterá, mais tarde, tantas imaginações. É nele que

O campo sem cultura já fecundo
Produz o trigo louro.
Tudo está melhorado
À montanha, a campina, o vale, o prado.

A nós torna a inocência
Do século primeiro.
Torna a Justiça, as Graças, a Clemência
Que do tempo grosseiro
Desterrara a maldade.
Oh feliz estação! Oh doce idade!

como se lê na égloga "Fileno" de Cláudio. E as próprias efusões adulatórias da égloga "Albano", já lembrada aqui, onde, se o conde de Oeiras não chega precisamente a ser divinizado como o fora Otávio pelo grande mantuano, a obra que do previdente e sábio ministro aguarda complacente o poeta, há de comparar-se às maravilhas daquela ditosa era anunciada na IV bucólica, e em que a devoção dos séculos cristãos chegaria a discernir piedosos vaticínios.

Assim é que, na composição de Cláudio, vemos Salício a exclamar, referindo-se ao futuro Pombal:

Por ele, é bem se diga
Que torna a idade de ouro.
A terra sem fadiga
Produz o trigo louro,
Prodígio que invejava
De Mântua o Pastor belo,
Quando viu que brotava
Com provido desvelo
O mel dourado dos carvalhos duros.

E a resposta de Alcino, na estância imediata, prolonga, avivando-os com a anadiplose, os mesmos encômios:

O mel dourado dos carvalhos duros,
Os campos mal seguros,
A nosso benefício
Faz com que brotem maduros
Seus frutos já sem vício:
Ele as fúrias quebranta
Do bárbaro que vinha
Com avareza tanta
Que pisado tinha
Quanto erguera a fadiga e o trabalho.

O debate encomiástico estende-se ainda através de seis estrofes do mesmo gosto e teor, onde, exceção feita das circunstâncias particulares que forneceram pretexto à lisonja, ou seja, da parte insigne que ao conde de Oeiras se procura atribuir no desenlace da Guerra dos Sete Anos, todos os pormenores são tomados a Virgílio ou, quando muito, aos seus imitadores, como Sannazaro, por exemplo, ou Diogo Bernardes. Virgiliana, e da IV bucólica precisamente, é a alusão da terra que, sem labor, produz o trigo louro, duas vezes lembrado, e que no entanto poderia ter sido transmitida por intermédio de Camões (Virgílio acena, é certo, para as campinas que sob espigas ondulantes se enlourecem, mas onde fala na fertilidade obtida sem fadiga é às heras que se refere, e ainda ao nardo silvestre e a colocaria enlaçada ao ridente acanto |? |), já que o poeta português, em passagem semelhante, dissera também:

Sem ser a terra arada dava pão

Pode-se, por outro lado, pensar que os dardos aguçados, de que falará ainda Alcino, os quais, de instrumentos de morte se trocam em instrumentos de vida, teriam sua origem na literatura emblemática largamente generalizada na época seiscentista e mais tarde. Nesse caso estaria a empresa 74 de Saavedra Fajardo, onde, sob o mote "*In Fulcrum pacis*", se apresenta uma lança que, cravada na terra, se cobre de folhas e de flores. Ou ainda o emblema 177 de Alciato — *Ex bello pacis* — que inspirou, entre nós, espíritos tão diferentes como o de Antônio Vieira e o de José Basílio da Gama, onde vemos um elmo abandonado no campo, depois da guerra, de que fizeram as abelhas uma colméia.

Outras reminiscências, derivadas, estas, dos autores clássicos, como o motivo da Idade de Ouro, não faltam na obra poética de Cláudio. É o que ocorre, por exemplo, no caso daquela passagem da égloga dos "Maiorais do Tejo", onde Corebo se propõe oferecer a Lize

A parelha melhor do meu rebanho
Aquela que é de pele remendada,
A flauta, com que agora te acompanho, etc.

Passagem essa derivada, em última análise, do idílio III de Teócrito, em que um infeliz pastor procura cortejar a esquiva Amarílis prometendo-lhe uma cabra branca e dois cabritos. Virgílio, que o retomará, por sua vez, desenvolve-o na sua II bucólica, fonte provável do brasileiro.

Nem faltará na composição virgiliana aquele pormenor da "pele remendada", pois dos dois cabritos novos com que, ao belo e desdenhoso Aléxis, acena Córidon, acrescentando que, de há muito, a ele os reservara, posto que os desejasse Testílis, diz-se ali, expressamente, que são mosqueados de branco. Oferece-lhe igualmente, como Corebo a Lize, uma flauta feita, no poema latino, de sete canos desiguais. Outro motivo utilizado por Cláudio na mesma peça e que procede também de Teócrito, através das *Bucólicas*, é o do cajado que outro pastor, Montano, doa a Laura, companheira de Lize, e, tentando valorizá-lo aos olhos da bela, nomeia o artífice que o torneara e enfeitara:

Obra foi do divino Alcimedonte
De flores a engastou: onde a mão dobra,
Vê como as pedras une destramente,
Variando a cor: tu viste melhor obra?

Na III bucólica, Menalca, durante a querela poética em que se envolve com Dameta, refere-se também ao seu cajado, "cinzelado pelo divino Alcimedonte" — "caelatum diuini opus Alcimedontis" —, que bordara o cabo com uma flexível parreira e cachos de uva pendentes, de cor esverdeada... Teócrito, que anteriormente se servira do mesmo tema, também nos apresenta o cabreiro do seu III idílio entregando a Lícidas seu próprio bastão de pastor em sinal de amizade.

Em outra oportunidade ainda se lembrará o brasileiro daqueles dois motivos, o dos cabritos, agora, porém, multiplicados em rebanhos inteiros, onde se destaca para amostra um branco novilho, e o do cajado lavrado por Alcimedonte. É o que se pode ver no final da égloga "Polifemo", em que se esforça o monstro, dessa forma, por alcançar o amor de Galatéia:

Quanto rebanho vês cobrir o monte,
Tudo, tudo ofereço;
Esta obra do divino Alcimedonte,
Este branco novilho,
Daquela parda ovelha tenro filho,
De dar-te se contenta
Quem guarda amor e zelos apascenta.

Essas oferendas, feitas mais geralmente, como nesse caso, para conciliar os favores da mulher amada e desdenhosa, constituíra lugar-comum da musa pastoril, sobretudo, mas não somente, entre quinhentistas. É segundo esses modelos que Elisio, por exemplo, na égloga "Amarilis" de Lope de Vega, impressa primeiramente em 1633, e que o nosso Cláudio certamente conheceria, relembra desalentado aos amigos, como à sua amada oferecera inúmeras vezes, de alma limpa e coração puro, os rústicos dons que produz o campo sem cultivo. Não falta aqui sequer, em versão nova, aquela "pele remendada", um dos elementos que o "árcade" de Minas poderia ter tomado a Virgílio:

Que cabritillo le nació manchado
o todo blanco o rojo o encendido
a la cabra mejor de mi ganado
sin darsele de flores guarnecido...?

E é mais provável que, ao compô-la, o autor da égloga dos "Maiorais do Tejo" não se inspirara apenas no mestre latino, mas tivera em mente, igualmente, esse passo da obra poética do "Fênix". A prova está em que seu verso "a parelha melhor do meu rebanho" é pouco menos do que uma transição do "a la cabra mejor de mi ganado". A verdade é que nada de semelhante a isso se encontra no texto virgiliano, que a ambos servira de modelo, e no qual os dois cabritos oferecidos a Aléxis não representam propriamente crias dos rebanhos de Córidon, tendo sido por este, segundo sua confissão expressa, descobertos em um perigoso vale.

Com notável freqüência acontece que muitos desses motivos consagrados valem para a generalidade dos poetas, principalmente os do século XVI, como simples atavio externo, ou pouco mais; no caso de Cláudio Manuel da Costa sua missão é, porém, a de melhor manifestarem, muitas vezes, aquela veemência verdadeiramente patética na expressão dos afetos, a turgidez emotiva que, em seus versos, constitui uma das heranças persistentes do Seiscentismo. Esses quadros já impostos e largamente aceitos pela força do hábito podem ter assim o papel de admiráveis símbolos expressivos, dando corpo a sentimentos determinados que assim se comunicam com mais facilidade ao leitor.

Assim, os motivos virgilianos da III bucólica podem servir de vestimenta apropriada para seu louvor da vida rústica, assunto que o toca de perto, por motivos compreensíveis no advogado de Vila Rica, complicando-se além disso com a alegação de que as emoções pessoais, expandindo-se mais livremente num meio ainda primitivo, chegam a ganhar ali uma intensidade incomparável. O mesmo, e ainda em maior grau, sucede quando o vemos apelar para alguns outros elementos recolhidos do repertório da velha tradição bucólica. Um deles é o elenco dos impossíveis, já aqui assinalado, que o autor faz desfilar com o intuito de dar mais força, mediante uma espécie de demonstração por absurdo, a profundos sentimentos e convicções pessoais. Esse recurso, de longa data conhecido, chegou, nos tratados de retórica, a receber uma designação especial — *adynaton* — tal a extensão alcançada pelo seu uso.

Ainda nesse caso pode dizer-se que Virgílio, principalmente o Virgílio das *Bucólicas*, fornece o paradigma da poesia pastoril. Na I bucólica, Títiro, reconhecido a Otávio pelo benefício que este lhe prestara, assegurando-lhe a posse de seu patrimônio, pretende que mais fácil seria verem-se os cervos a pastar em pleno céu, as ondas a despejar nas praias os peixes, e os bárbaros, num vagabundo exílio, mudando de terra — os filhos da Pártia a beberem das águas do Saôna e os germanos, das águas do Tigre —, do que extinguir-se, em seu coração sempre grato, a lembrança de quem tão generosamente o protegera.

No mesmo trecho há de inspirar-se, por exemplo, Iacopo Sannazaro, renovador da bucólica em língua vulgar, com aqueles *impossibilia* que o pastor Logisto arrola na égloga IV, quando busca convencer a Elpino, seu contendor na porfia poética em que ambos se empenham, de que nada fará com que cesse seu lamento:

um lamento, no entanto, cujas causas permanecem obscuras para o leitor. Alega ele que os peixes nus (*"ignudi pesci"*) — nus, aqui, num sentido correspondente a "simples", "inócuos", se é exata a explicação que um crítico e intérprete moderno da *Arcàdia* do napolitano, Enrico Carrara, oferece para esse estranho epíteto[87] — hão de andar pelas campinas enxutas, o mar se há de fazer sólido e as pedras líquidas, Ergasto, nas rimas, triunfará sobre Títiro, a noite verá o sol, estrelas o dia, antes que os abetos e as faias do vale possam, de sua boca, escutar coisa além do pranto.

Do esquema adinético serve-se também Diogo Bernardes na égloga "Fílis e Marília", mas é uma personagem feminina, como nos cantares de amigo, quem ele fará relembrar desconsolada a fé que jurou e quebrou o seu amante. Para ver afiançadas suas queixas, apela para as plantas que, nos dias venturosos foram testemunhas das promessas fementidas:

Plantas que noutro tempo nos cobristes
Com frescas sombras do ardor de cima.
Quantas palavras vãs aqui ouvistes.

Primeiro faltará no rio Lima,
Dizia Córidon, agua corrente
Que no meu peito outro amor s'imprima,

Primeiro será frio o fogo ardente,
O dia escuro sempre, a noite clara,
Que veja, sem te ver, quem me contente.

Primeiro que te deixe, Fílis cara,
Vida me deixará: Fílis a vida,
A dor, se tu não foras, me roubara.

Pois tu, Fílis, me deste, oferecida
A tenho a teu querer, tu dela ordena
Como, doce amor meu, fores servida.

Por ti me será branda a dura pena,
Por ti suave a dor, leve o tormento,
A que me leva o fado e me condena.

Ah falso Córidon, teu fundamento
Era enganar-me, a fé dada ma tinhas,
Com as palavras, a levou o vento.

---

87. Iacopo Sannazaro, *Opere* di ... (Turim, 1952), p. 85 n.

É interessante observar-se como a fórmula aqui usada, com a reiteração anafórica do "Primeiro...", se irá fixar posteriormente, em particular durante o século XVII, entre portugueses e mesmo castelhanos, como é o caso de Lope de Vega. Este, ainda na égloga "Amarilis", há pouco citada, apresenta-nos Elisio a mostrar como sua pastora, já desaparecida de entre os vivos, não morreu, porém, nem morrerá jamais em sua lembrança. Para isso, para dizer que "tão firme e verdadeiro" é seu amor, quanto os pólos que sustenta Atlante, recorre ao adínato nas estrofes de sabor culterano a seguir reproduzidas:

Primero se verá presente plata
la luna al sol sobre sus joyas de oro
y que el mar de Sicilia se dilata
a coronar la frente de Peloro;
primero en el turbante de escarlata
cendal de nieve del Atlante moro
serán, con la distancia que interviene
los hielos de la frígida Pirene;

primero los secretos celestiales
lince penetrará mortal discurso,
y faltarán zafiros orientales
al sol para formar su eterno curso;
primero de Helicona en los umbrales
poético no habrá tenaz concurso,
y dejará la presunción humana
de ser soberbia en sus acciones vana,

qui mi firmeza, que a inmortal aspira
falte de amar del'alma la hermosura
que tu cuerpo adornó...

Cláudio Manuel da Costa, no caso já apontado dos pastores da égloga "Albano", que em canto alterno ou amebeu celebram a glória do conde de Oeiras, serve-se do mesmo recurso segundo o primitivo molde virgiliano. O futuro Pombal, como se pode verificar facilmente, toma, nesse caso, o lugar de Augusto. E assim como o Títiro da I bucólica procurara manifestar sua gratidão pessoal por aquele que o favorecera, também o novo Melibeu, acompanhado de Salício e de Alcino, exprime o reconhecimento dos povos por tudo quanto, a seu ver, deviam e continuariam devendo à ação do ministro todo-poderoso.

Mas se o processo adinético se prestava bem às efusões laudatórias convencionais — e no século XVIII justamente o encômio convencional aos poderosos do dia era quase uma regra de bom-tom literário —, por outro lado parecia singularmente apto, num mundo mutável e vário, a exprimir o sentimento de permanência. Tanto quanto aquelas montanhas, aqueles penhascos e os duros troncos que incessantemente se alteiam nos cenários bucólicos do poeta mineiro, ele quer dar ênfase particular à íntima firmeza dos que se contrapõem à fugacidade e inconsistência dos bens terrenos. Com o que, os dois pólos da paisagem espiritual do Barroco — a *constantia* e a *vanitas* — vêm a ganhar, em toda essa poesia, um realce bem característico.

Para semelhante efeito não é indispensável, aliás, que a fórmula clássica seja literalmente adotada. Pode simplesmente ficar subentendida, como acontece na égloga "Dalizo", na qual Eulina e Agrário, em estrofes alternadas, prometem fidelidade perene à memória de seu filho Salício:

Enquanto na floresta
Der alma a primavera às tenras flores;
Enquanto o seco outono aos lavradores
Com mão nunca molesta
Conceder carregadas
As searas, que o Sol deixou douradas.

Enquanto na montanha
Pela fresca manhã a aurora bela
Espalhar os orvalhos, que congela;
E na verde campanha
Brotarem socorridas
As plantas do calor amortecidas.

Enquanto neste monte
Se ouvirem os balidos saudosos
Dos tenros cabritinhos, e sequiosos,
Buscando a pura fonte
Deste sítio sombrio
As ribeiras descerem desse rio;

Não verás, filho amado ...

Pode supor-se que, para exprimir a dor dos pais, mais recolhida, naturalmente, senão mais serena, do que a dos amantes,

parecesse bastante a fórmula "Enquanto... enquanto...", que não tem a ênfase peculiar ao esquema clássico. Com essa fórmula pretende-se aludir à ordem normal e atual da natureza, cuja infração, no sentir dos dois velhos pastores, calejados já pela experiência e livres de ilusões, boas para a juventude, pertenceria por si só ao reino dos impossíveis.

A fórmula ortodoxa irá aparecer, entretanto, na égloga V, em que o pastor Frondélio evoca seu amigo Arúncio, que uma sinistra fatalidade também roubara à vida:

> Primeiro se verá nascer o trigo
> No Céu; dará primeiro a terra estrelas
> Que tenha esta lembrança algum perigo.

Nesse caso ela serve, em realidade, para introduzir um outro motivo muito corrente entre poetas renascentistas: o do sentimento doloroso levado a uma intensidade tamanha que se comunica, enfim, a toda a Natureza:

> ... As ninfas belas
> Do pátrio Ribeirão tanto choraram
> Que inda alívio não há, nem gosto entre elas.
>
> Os gados largos dias não pastaram,
> E mugindo à maneira de sentidos,
> A pele sobre os ossos encostaram.
>
> Os mochos pelas faias escondidos,
> Enchendo a terra e o céu de mil agouros,
> Espalharam tristíssimos grasnidos.
>
> Os campos, que até lá se viam louros,
> Com o matiz vistoso das searas,
> Perderam de repente seus tesouros.

Todo esse trecho poderia fazer pensar em Sannazaro, quando, na égloga III, nos mostra Ergasto a chorar sobre a sepultura de Androgeu, "alma bendita e bela que, desatando-se dos laços terrenos, subira aos supernos claustros". E ainda mais em Rodrigues Lobo, o Rodrigues Lobo da carta de Liséia ao "pastor peregrino". Mas, apesar disso e também da reminiscência camoniana — do conhecido episódio de Inês de Castro, nos *Lusíadas* — que se faz

sentir logo ao início, foi sem dúvida sobre a V bucólica de Virgílio, no passo onde Mopso recorda a Menalca a morte cruel de Dafne, ressentida por toda a natureza, que o poeta calcou diretamente quase todo o fragmento citado.

A carta de Liséia, que tem evidentemente a mesma ascendência virgiliana, inscreve-se, aliás, em uma velha tradição cujos traços nunca se perderiam de todo no lirismo lusitano: a da mulher que se lamenta da falsidade, do rigor, da morte ou da simples ausência do amigo. Algumas passagens do poema de Lobo, aquela, por exemplo em que Liséia compara à rijeza das pedras a indiferença que parece mostrar-lhe o pastor, quando este abandona o Liz pelo Mondego distante —

Estou entre as pastoras enleiada
E de ouvir meus suspiros e meus ais,
Cada qual foge já de importunada.

As árvores, as aves e animais,
Ouvindo meus queixumes e tristezas,
Com não terem razão se abrandam mais.

Perdem estes penhascos a dureza;
Tu, mais brando que as águas desta fonte,
Só contra mim mudaste a natureza.

Nem viram mais meus olhos verde o monte,
Nem claro o Sol, depois que te não vejo,
Nem as estrelas vi neste horizonte.

—, antecipam acentos que, século e meio mais tarde, serão familiares à lira do brasileiro. E, contudo, nada contradiz mais vivamente do que o próprio tema essencial da "carta"um sentimento obsessivo que impregnará toda a poesia de Cláudio Manuel da Costa e que nela parece assumir quase a força de um dogma: o da mulher sempre insensível, desdenhosa, versátil, que se torna, por isso mesmo, incapaz de afetos sólidos e duradouros.

Em um caso apenas, no da égloga XII, insinua-se aparentemente uma convicção diversa, quando a pastora Feliza, buscando consolar sua companheira Amarílis, pretensa vítima das perfídias de Salício, lhe diz estas palavras:

Verás, irmã, mudar-se aquele outeiro
De seu lugar, primeiro
Que se veja nos homens algum dia
Segura a fé que um deles prometia.

Mesmo esse exemplo parece significativo, porém, da atitude mais geral no poeta, pois dos dois amantes é Salício quem, no final, se verá conduzido ao último desespero e à própria morte, ferido pelos rigores da cruel Amarílis.

Típica dessa atitude de Cláudio é ainda sua égloga "Fido" que, apesar do título, nada deve ao poema homônimo de Guarini, tão caro, no entanto, à maioria dos árcades. Na peça do poeta mineiro temos uma situação perfeitamente paralela à que já se apresentara no "Fílis e Marília" de Diogo Bernardes. A diferença maior está nisto, que enquanto o português nos mostra Fílis a rememorar as fingidas juras de seu Córidon, é Fido, na égloga de Cláudio, quem, vencido pela trágica soledade a que o lançara um amor sem ventura, se lembra agora das promessas não menos falsas de Almena, a ingrata pastora:

Ah Pastora inimiga! Ah vil, perjura!

Dizias-me: verás, ó Fido amado,
Primeiro produzir esta montanha
Estrelas, e pascer o manso gado
Sobre estas águas onde o Sol se banha:
Verás esse alto monte levantado
Tornar-se em vale humilde: e mais estranha
Coisa ainda verás, eu não duvido,
Primeiro do que Almena ingrata a Fido.

Nada se mudara no céu ou na terra, nos montes ou nas águas. Só um peito cruel se apraz agora no dano de quem perdeu todo o seu bem e vê trocado

Em iras, em violências, em rigores,

o mesmo amor que sonhara imortal.

Essa obsessão da malignidade feminina, sujeitando a tão dura prova os que se enredam no terno engano que ela nos reserva, é naturalmente inseparável de certa complacência, que em termos

modernos se diria sentimental, ante os laços que nos podem atar numa prisão amarga e doce, pois que

> Hoje mais glória é ter uma alma escrava,

segundo se lê na égloga "Eulina". A dor dos que se deixaram vencer e ferir, talvez mortalmente, pela ilusão amorosa, pode ser digna de lástima, não de desdém, já que pertence a uma condição fatal da natureza. Nem é por fragilidade que cedemos a esse poder inimigo: frágil seria antes aquele cuja firmeza nos próprios sentimentos se deixasse abalar pela sua malícia ou pelas adversidades que ele nos reserva, Não é por outro motivo que "firmeza" e constância constituem, aqui, virtudes eminentemente e, pode-se ainda acrescentar, exclusivamente masculinas.

Haveria em toda a poesia de Cláudio uma espécie de romantismo do padecimento amoroso. Não se encontra nela, porém, nada que lembre, sequer ligeiramente, aquele satisfazer-se na própria dor, tão mais antigo do que o verdadeiro romantismo e que já marca vivamente alguns quinhentistas, Camões, entre eles, quando escreve, por exemplo, em uma das suas canções:

> Que eu choro co'o prazer de meu tormento.

Ou quando leva seu pastor Duriano a exclamar, na égloga V:

> Agora, não somente
> Desta vida suave me apartaste,
> Mas outra me deixaste
> Que ao duro mal que sinto cá no peito
> Me tem já tão afeito
> Que sinto já por glória a minha pena;
> Por natureza o mal que me condena.

E ainda (na canção XIII), quando fala no ardente gosto daqueles pensamentos namorados,

> Que, do longo costume da aspereza
> Contra quem força humana não resiste,
> Se converteu no gosto de ser triste.

Não pode haver glória, com efeito, nem prazer e gosto, num sofrimento que chega a ser dado por torpe, ou no mesmo mal da

saudade que passa em mais de um caso por infame. Glória, quando não prazer, é a que há de provir do sentimento erótico a que nos convida a própria natureza inanimada ou irracional. E tanto maior será ela, quanto mais vivamente ressentimos os tormentos que este, todavia, nos reserva, dedicando-lhe, não obstante, uma inquebrantável fidelidade. Glória que irá coroar até ao mais tosco, bárbaro e humilde dentre os homens, que converterá em força de ânimo a ternura, em grandeza a miséria, o próprio ridículo em magnificência e heroísmo.

Nada parecerá mais apropriado para ilustrar semelhante atitude do que o tratamento que recebe de Cláudio Manuel da Costa um dos temas diletos da literatura clássica e que, no entanto, iria exercer um singular poder de sedução durante a era do Barroco. Que o hediondo Polifemo, tão familiar aos leitores da *Odisséia*, pudesse transformar-se em amoroso e, de amoroso, em músico e poeta, só se explicará realmente pela parte de humorismo que, de modo quase inevitável, se insere no tom doméstico e coloquial, nos toques realistas e até na suave sentimentalidade que já distingue, desde seus inícios, o idílio bucólico.

Esse gosto da ironia — que não deixou de ser notado, embora de passagem, a propósito da velha poesia pastoril, por um notável historiador e dos mais finos intérpretes da cultura helênica, onde ela tivera seu berço[88] — pode achar-se à base do contraste flagrante e inesperado entre a monstruosidade brutal do ciclope e os acentos de sua paixão amorosa pela bela Galatéia, insensível aos rogos do lôbrego gigante, que maneja grosseiramente a linguagem da solicitação erótica e do galanteio. Quase se poderia pensar, nesse caso, em uma paródia voluntariamente grotesca dos motivos bucólicos, semelhante à que tentará Lope de Vega em sua *Gatomaquia*.

Não é preciso ilustrar, com o auxílio de exemplos, e estes seriam sem conta, o partido que a quase totalidade dos autores inspirados nessa fábula poética, a começar por Teócrito — ou, se se quiser, a começar por Filoxeno de Citera, o primeiro, segundo os eruditos, a utilizar-se dela —, soube retirar dessa estranha combinação entre o comovente e o cômico proporcionada pelos amores que o rude coração do ciclope nutre pela bela ninfa.

---

88. Cf. Jakob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, III (Berlim e Leipzig, 1931), p. 113.

O poder de sedução que essa fábula pôde exercer sobre os seiscentistas prende-se largamente à ambigüidade, ao jogo de contrastes, à oscilação entre sentimentos distintos que a caracteriza. Em Góngora, que bordou sobre esse tema tradicional uma das suas obras-primas, e uma das obras-primas da literatura barroca, o elemento irônico é de algum modo absorvido pela impressão de terror que invade Galatéia e seu amado Ácis pela paixão colossal e tonitruante de Polifemo.

Subsiste nela, é certo, em todo o seu vigor, o primitivo contraste: de um lado a branda* e fugitiva ninfa, "de Dóris filha", a mais bela que já viu o reino das espumas; de outro o gigante, com suas negras melenas a voar desordenadas e sem asseio, agitadas pelo vento proceloso, enquanto a barba impetuosa, que seu peito inunda, ele tenta sulcá-la, tarde, ou mal, ou em vão, com os próprios dedos. A vaidade do ciclope, procurando compor agora sua espantosa figura, na esperança de, assim, agradar a ninfa, vaidade em que tanto se detiveram outros poetas (leia-se, por exemplo, a versão de Ovídio, no livro XIII das *Metamorfoses*, uma das fontes principais do cordovês), reduz-se aqui ao mínimo, a um simples gesto, sublinhado com a observação que mostra sua inanidade — "o tarde, o mal, o en vano" —, de modo que ao monstruoso se poupam, tanto quanto possível, os ademanes que só poderiam transformá-lo no risível.

Assim também, dos próprios encantos que o monstro, segundo a versão de Ovídio, descobre, sempre contente de si mesmo, ao mirar-se no espelho das límpidas águas — ainda um motivo insistente da musa bucólica — guardará ele, principalmente, o traço por onde a hediondez de aspecto do ciclope não procura disfarçar-se ou ainda edulcorar-se, o que serviria apenas para forçar ainda mais o ridículo e o cômico, mas intensificar-se, representado pela comparação entre o olho único, ao centro da fronte, e o disco do sol, não menos solitário, que do alto céu tudo contempla:

miréme, y lucir vi um sol en mi frente,
cuando en el cielo um ojo se veía.

*. Nos originais datilografados está "branga", lapso evidente. Pode ser "branca" ou "branda". Optei por esta última palavra apenas porque no teclado o "d" está próximo do "g", na mesma linha, enquanto o "c" está na linha inferior. (A. C.)

É o pavor, com efeito, levado a extremos e depurado de tudo quanto possa abrandá-lo, não é o cômico ou o grotesco, nascido do contraste insólito o que busca sugerir, no poema gongoriano, a apresentação do disforme Polifemo; pavor que se acentuará com o estrondo de sua voz e o do instrumento em que ululam seus apelos e lamentações — cem canas ligadas entre si com cera, não apenas as sete da tradicional flauta pastoril — e que em vez de enternecer, aturdirá a própria natureza:

La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
surdo huye el bajel a vela y remo:
tal la música es de Polifemo!

Como afetará nosso Cláudio, que já vimos tão amigo de engalanar o amoroso tormento, uma fábula que se diria expressamente composta para o escárnio daqueles que o padecem? Desde já pode supor-se que o cômico da situação — ou seja, a de um monstro grosseiro e bronco, possuído, no entanto, de sentimentos que parecem exigir brandura — não achará ressonância em seus versos, como não achara nos de D. Luis de Góngora. Este não quereria, à maneira de Teócrito, tornar menos áspera a rudeza do ciclope, dulcificando-lhe as expansões eróticas. A bruteza de seu Polifemo é inteiriça e real, assim como é real e cândido o esplendor de sua Galatéia, não parto da fantasia entorpecida, como a das ninfas —

Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus...

— que divisará o fauno, também grosseiro no aspecto, mas ágil, ao menos, e solerte, da égloga moderna de Mallarmé, que se pretende "siciliana", tanto quanto os idílios do poeta de Cós ou a fábula do grande cordovês. E a própria aspereza da antítese, suprimindo todos os entretons, tem aqui o efeito de esbater a ironia e o ridículo.

Quanto ao "Polifemo" de nosso Cláudio Manuel da Costa, fora todo ele construído em forma de solilóquio e isso lhe permitira silenciar sobre a monstruosidade física do ciclope. Mas suas mesmas palavras denunciam já um coração ferido pelo desprezo da ninfa adorada e só ocupado, segundo diz o poeta, em guardar amor e apascentar zelos, sem o menor desejo aparente de vindita.

É apenas o sobranceiro desdém, não o asco ou o temor, nem sequer aquele "temor preguiçoso" que na fábula gongoriana quase estorvava a fuga de Galatéia, o que nesse caso pode animar o seu lamento. O mesmo desdém, em suma, que nas poesias do mineiro parece indefectível na natureza feminina, sempre que vivamente solicitada pelas demonstrações de um constante e puro afeto. Nenhum traço, nessa peça, daquele arrogante gigantismo que marca as manifestações de Polifemo entre a generalidade dos autores que se deixaram tentar pelo tema. Nada que não fosse de molde a denunciar uma alma sensível e um coração mole: mole como a cera que, no entanto, serve para unir entre si as canas da avena pastoril, digna em sua singeleza de acompanhar os mais puros e rústicos enlevos.

Quando Polifemo se compara nela a Ácis, por quem se abrasa a ninfa, não o faz para se vangloriar da superioridade esmagadora de sua monstruosa força física, mas para enaltecer a superioridade se seu afeto, do íntimo e dolorido estremecimento que em sua alma produzem as graças da amada cruel:

Vem, ó ninfa adorada
Que Ácis enamorado
Para lograr teu rosto precioso
Bem que tanto te agrada,
Tem menos o cuidado,
Menos sente a fadiga e o rigoroso
Implacável rumor que eu n'alma alento.

O apelo que endereça à amada esquiva é um apelo à piedade e como uma extensão do único passo do poema ovidiano em que o ciclope, por instantes, entre uma jactância e uma blasfêmia contra Júpiter, parece abrigar sentimentos menos inumanos: aquele passo em que, para atrair sobre si a compaixão da fugitiva, implora-lhe para que escute suas preces, acrescentando, porém, que só diante dela se dobraria sua altivez:

Tantum miserere, precesque
Supplicis exaudi; tibi enim succumbimus uni.

Nem esse simples movimento de orgulho perturba, porém, a sujeição do novo Polifemo ao seu humilde e puro sentimento amoroso. A própria eloqüência das palavras que enuncia é toda ela de timbre suave, que não se ajustaria a alguma voz estrepitosa ou

a tonitruantes, como a flauta de cem canas. Não ameaça, mas suplica apenas no mísero abandono a que se viu relegado, quem fala em palavras como estas:

Esta frondosa faia
A qualquer hora (ai triste!)
Me observa neste sítio vigilante:
Vizinho a esta praia
Em uma gruta assiste
Quem não pode viver de ti distante.
Pois de noite e de dia
Ao mar, ao vento, às feras desafia
A voz do meu lamento:
Ouvem-me as feras, ouve o mar e o vento.

Não sei, que mais pertendes.
Desprezas meu desvelo;
E excedendo o rigor da crueldade,
Com a chama do zelo
O coração me acendes:
Não é assim cruel a Divindade.
Abranda extremo tanto,
Vem a viver nos mares do meu pranto;
Talvez sua ternura
Te faça a natureza menos dura.

A impiedade, a crueza que a tradição associara desde cedo ao ciclope, transfere-a Cláudio, toda ela, para a ninfa, que foge à sua súplica e zomba de seu zelo. Só por essa forma chega o mito a incorporar-se à sensibilidade característica do mineiro. A fealdade e rudeza de Polifemo são redimidos pela firmeza do sentimento, que por si só o engrandece. O próprio ridículo que se procura lançar sobre um puro e tenaz afeto não correspondido prova a malignidade dos zombadores. Malignidade comparável, em verdade, à dos que só vêem o erro em tudo quanto se ajusta mal às delicadezas artificiosas e aos requintes de civilizados. Não seria a feiúra proverbial de Polifemo comparável, no fundo, à suposta barbárie daqueles que, vivendo longe das cidades e da corte, podem, apesar disso e principalmente por isso, preservar um coração isento de malícia?

Ao reabilitar de certo modo o grotesco personagem, é o afeto verdadeiro e sem jaça que ele pretende valorizar, contra as delica-

dezas e os vãos caprichos cortesanescos, que, através dos séculos, haviam transformado em objeto de galhofa sentimentos reais, apenas por se casarem mal com as feições broncas do ciclope ou com seu falar bisonho e bárbaro. Não só parece tomar o partido de Polifemo como identificar-se quase com este, quem, na já citada dedicatória da égloga "Albano", pudera escrever: "Saio dos montes, vivo na incultura, comunico a rusticidade; não é muito que tudo o que concebo seja dissonância, e seja barbarismo tudo o que pronuncio".

Que a incultura, a rusticidade, as dissonâncias, o barbarismo possam aliar-se intimamente a altas virtudes e sejam, por assim dizer, como que o reverso necessário e os defeitos de tais virtudes — precisamente das que mais se exaltam em seus poemas —, sugere-o ele mesmo onde as apresenta como penhor de inocência, na própria simplicidade com que se exprimem.

Por um outro aspecto ainda seria a fábula de Polifemo particularmente grata a Cláudio Manuel da Costa: em Teócrito, que o poeta mineiro deveria conhecer — ao menos chega a citá-lo expressamente no prefácio à edição de sua obra poética, entre os grandes mestres do chamado "estilo simples", cujas melhores passagens dizia saber apreciar —, a poesia é voz natural da paixão e do padecimento amoroso.

Além disso, pela própria intensidade com que chega a manifestar os afetos, teria ele, para o velho poeta bucólico, uma espécie de função catártica, e é, de fato, como verdadeira terapêutica do amor que a seu amigo Nicéias, presa de cega paixão, aconselha Teócrito o comércio das musas: nada de melhor teria encontrado o rude Polifemo quando o venceram os encantos de Galatéia desdenhosa. Embora Ovídio a omitisse do rol de seus *remedia amoris*, é bem provável que essa noção "terapêutica" da poesia não fosse, de parte do autor dos idílios, uma originalidade sem outro exemplo no mundo greco-latino, que, bem o sabemos, de Apolo, patrono das musas, fizera também patrono da medicina.

Por imbuído que se achasse Cláudio Manuel da Costa de lembranças clássicas, não é de crer que aprovasse vivamente essa noção utilitária, depuradora ou mitigadora das paixões que se associaria, assim, à poesia. No seu modo de ver, a intensidade do sofrimento amoroso vale em si mesma e só por si. E em um caso, ao menos, chega expressamente a admitir que a imaginação poética, dando maior alento à dor que manifesta, faz "mais pesada" a saudade,

que é a dor da ausência e a da lembrança dos dias felizes na miséria. Detestável e "infame", digno de ser esquecido, se possível fosse — e não o é, certamente, para um ânimo firme —, o tormento do amor é rebelde à razão moderadora e à prudência. Em contraste com tantos poetas renascentistas, seus mestres, não o move, como seria possível imaginar, um empenho de cultivar o desespero, empenho que só poderia nascer de um deleitar-se na própria dor: o camoniano prazer no próprio tormento e aquele, não menos camoniano, "gosto de ser triste".

A dor, ainda que deveras lastimável, é uma fatalidade a que ninguém poderá furtar-se, salvo se atraiçoar a suprema virtude da constância. Afogar-se no mar da amorosa mágoa é a terrível sina e a excelência sem par de que pode dar mostras uma alma inocente e um coração puro.

A essa mesma crença, que pertence aos temas diletos do velho lirismo português e que Cláudio representará tão genuinamente quanto lhe seria dado fazê-lo no limiar da Era das Luzes, pudera dar expressão conceitual, já no século XVI, um judeu nascido em Lisboa: aquele mesmo Jehudah Abarbanel em cuja obra, por mais de uma vez lembrada no presente estudo, parece confluir nitidamente, além da experiência dos humanistas italianos, entre os quais se inscreveu e celebrizou sob o nome de Leão Hebreu, a tradição do viver amargo, comum à espiritualidade dos judeus hispânicos, tanto quanto à inspiração dos cancioneiros medievais da Península, particularmente os cancioneiros lusitanos.

Não importa, para frisar essa comunidade, recorrer às similitudes apontadas por tantos estudiosos entre as velhas expressões literárias, e não apenas literárias, dos países ibéricos e, por outro lado, as dos judeus e ainda dos árabes longamente estabelecidos nesses mesmos países. Tão empolgante e duradoura, diga-se de passagem, teria sido a ação, ali, desses elementos semitas, rebeldes ao cristianismo, que um moderno e ilustre intérprete da "realidade histórica da Espanha" chegou a notar como os estilos de tom sombrio, típicos de muitos escritos de judeus conversos da Península, durante os séculos XV e XVI, são os mesmos que caracterizam a religiosidade dos espanhóis cristãos: esta se iria "ensombrando cada vez mais, a ponto de desembocar numa negação do mundo, bem próxima do niilismo total, que em vão procuraríamos na França ou na Itália"[89]. Seria de admirar se essa mesma

89. Américo Castro, *La Realidad Historica de España* (Mexico, 1954), p. 541.

fonte subterrânea fosse embeber, ainda mais tardiamente, dando-lhe o sabor amargo que a caracteriza, a inspiração de um poeta de língua portuguesa, nascido num inculto sertão americano?

Voltando a Leão Hebreu, não será excessivo dizer-se do tipo de exacerbação amorosa, levada aos extremos do niilismo, tal como aparece nos diálogos de Filon e Sofia, primeiramente publicados em 1535, que, apesar da forma discursiva em que a vazou o autor, se aparenta bastante ao que impregna toda a inspiração de um Bernardim Ribeiro, por exemplo, e de numerosos representantes da lírica medieval lusitana. Esse amor que, louvável em si mesmo, não se deixa guiar pela razão ordinária, mas por outra que, segundo ele, deveria chamar-se extraordinária, identifica-se, em suma, àquele que, para a triste heroína de *Menina e Moça*, não se compadece com pensamentos ou palavras bem ordenados.

A razão ordinária, diz Leão, "não pode governar o perfeito amor, pois que este prejudica e ofende a própria pessoa e vida e bem-estar com intoleráveis danos, por seguir a pessoa amada". Quanto à outra, à razão extraordinária, "seu intento é conseguir a coisa amada, no que não atende à conservação das coisas próprias, antes as pretere pela aquisição daquilo que busca, assim como se há de preterir o menos nobre em favor do mais excelente"[90]. Desse se justifica e, ao cabo, se dignifica um sentimento tormentoso e danoso para o verdadeiro amante, pois é certo que o que bem ama, a si mesmo se desama.

"O amor", lê-se ainda nos *Diálogos* de Leão Hebreu, "faz com que continuamente a vida morra e viva a morte do amante"[91]. Não é a mesma idéia que vamos encontrar, com palavras semelhantes, na cantiga em castelhano de Dom João de Menezes, poeta português, tantas vezes utilizada, por outros autores e notavelmente por Santa Teresa numa das suas composições sacras mais celebradas, aquela onde, transposta, no entanto, *a lo divino*, se manifesta em versos tais como estes:

Vivo sin vivir en mi
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero

90. Leone Ebreo, *Dialoghi d'Amore* (Bari, 1929), p. 57.
91. *op. cit.*, p. 55.

No texto de Menezes, em que se trata ainda do amor profano, lê-se:

My tormiento desygual
pera mas penas sentyr
me tiene fecho inmortal,
y no me dexa beuyr.

Porques tormiẽto tan fiero
la vyda de my catyuo,
que no byuo porque byuo
y muero porque no muero[92].

Palavras que, com pouca diferença, já aparecem na glosa do mesmo Menezes a certa trova mandada a Luís da Silveira, quando de Lisboa partira para o cerco de Tânger, trova essa que termina por estes versos:

O nauyo penda banda,
a rrezam nam he houida
a vontade tudo manda,
e quem ha dandar desanda,
quem tem alma nã tem vyda[93].

E para indicar como essa idéia do amante que na própria vida tem a morte e na morte a vida, longe de nascer de alguma experiência individual isolada, seria, ao contrário, bastante geral, basta-nos reproduzir aqui, colhida quase ao acaso, entre tantas outras, de autores bem diversos, que poderiam igualmente ilustrá-la, esta passagem de D. João Manuel na glosa que compôs a uma cantiga de Diogo de Saldanha:

Por morir my pena fuerte
que my coraçon rrecela,
vyda me dara la muerte...[94].

Em prosseguimento ao último trecho aqui citado de Leão Hebreu, onde se dá expressão à mesma idéia, diz-se ainda: "E o

92. Garcia de Resende, *Cancioneiro Geral* de..., I (Coimbra, 1910), p. 142.
93. Garcia de Resende, *op. cit.*, I. p. 138.
94. Garcia de Resende, *op. cit.*, II. p. 20.

que me parece mais maravilhoso é que, sendo tão intolerável e extremo [o amor] em crueldade e tribulações, a mente não espera, não deseja e não procura libertar-se delas, mas ao contrário, reputa por inimigo mortal quem [nesse sentido] forneça conselhos e socorros''[95]. Também Cristóvão Falcão, numa das suas cantigas, escrevera já:

Quero seguir afeiçam
com que engane ho dessejo
nam quero jaa ver rezam
se a quero nam na vejo:
Assi quero a meu cuidado
quero ho com seu engano
porque em ser desenganado
ho terei por mor engano[96].

E o pensamento, de algum modo correlato a essas efusões, que já vimos ser tão caro a Cláudio Manuel da Costa e que está implícito nas palavras de Leão Hebreu acerca da existência de uma razão superior e extraordinária, que guia, embora, para a perda os verdadeiros amantes, a da glória que retiram eles dos próprios tormentos de amor, padecidos com firmeza, nem esse, ao menos, deveria ser estranho ao primitivo lirismo ibérico, segundo o provam estas linhas de Garci Sanchez de Badajoz, o qual, diversamente de outros, não chega — é certo — a clamar pela morte, como se fora sua verdadeira vida:

No pido, triste amador,
la muerte por descansar,
ni por no sufrir dolor,
pues la mas gloria de amor
es bevir para penar[97].

Esses pensamentos e essas experiências, que se associam em suas origens ao amor profano, suportam sem dificuldade a ''divinização'' que receberam, ao menos em um caso, de Santa Teresa — e já não é um lugar-comum falar-se na terminologia e nas metá-

95. Leone Ebreo, *Dialoghi, cit., ibid.*
96. Bernardim Ribeiro e Cristóvão Falcão, *Obras*, II (Coimbra, 1932), p. 312.
97. ''Cancioneiro de Castañeda'' Ms., *apud* Pierre Le Gentil, *op. cit.*, I., p. 133.

foras eróticas dos escritos devotos da grande carmelita e da funda sensualidade que emana, para os críticos modernos, da representação do seu êxtase por Bernini, esculpida para a igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma? É justamente de tal possibilidade que tirou Jehudah Abarbanel boas razões para tentar justificar e glorificar as penas de amor.

"Quem pode negar", pergunta o Filon dos *Dialoghi*, "que nos honestos amores se achem miríficos e desenfreados desejos? Que maior honestidade do que a do amor divino? E que afeto poderá ser mais inflamado e sem freios do que esse? Nem se pode dizer que se deixe governar, ele, pela razão que rege e conserva o homem, pois muitos, pelo amor divino, não estimam a própria pessoa e procuram perder a vida. E alguns, pelo muito amor que votam a Deus, desamam-se a si mesmos, assim como o infeliz, pelo muito amor de si mesmo, desama a Deus. E, para concluir, quantos não trataram de pôr termo à própria vida e de consumir a própria pessoa, inflamados do amor da virtude e gloriosa fama?"[98]

Nada desses excessos consente a razão dita "ordinária", que adequada, embora, a um honesto viver, é regida sempre por uma virtude cautelosa e não sublime. Mais do que essa razão, a candura ou, como diria Cláudio, a "inocência" própria da outra, da razão extraordinária e, sem dúvida, superior que anima as paixões, abomina em sua linguagem todas as "elegâncias" puramente ornamentais. Assim, quando nos diálogos do hebreu, Sofia pretende que, entre os amantes, mais importa a língua do que as paixões, logo replica Filon que uma presunção semelhante só é própria de quem não se deixou vencer por elas, pois só pode acreditar na intensidade da dor do amante, quem dela participe. "E como podes pensar", diz ainda, "que na aflição em que se acha o amante, todo conturbado, a razão confusa, a memória ocupada, a fantasia alienada, o sentimento ofendido pela dor imensa, fique a língua solta para poder fingir fabulosas paixões?" "Aquilo que falo [como amante]", acrescenta, "é o que as palavras podem significar e a língua manifestar"[99].

Não estão nisso, em sua essência, os fundamentos do verdadeiro "estilo simples" tal como o deveria concebê-lo e como o aprovava no íntimo o poeta brasileiro, estilo esse que se separa

98. Leone Ebreo, *Dialoghi*, *cit.*, p. 54.
99. Leone Ebreo, *Dialoghi*, *cit.*, p. 55.

tanto das galas e dos ornamentos cortesanescos quanto das razões bem ordenadas que contrastam, uns e outras, com a paixão vivamente sentida? Embora desconhecesse ele, segundo todas as probabilidades, os escritos do judeu português, pode-se supor que, inconscientemente, seus modos de sentir e de expressar-se tivessem sua origem nessa espécie de substrato comum que alimentaria tanto aqueles escritos quanto algumas das manifestações mais genuínas do velho lirismo lusitano.

Um dos motivos tomados ao repertório de temas clássicos da poesia pastoril parece reforçar-se, aliás, singularmente, na obra de Cláudio, através de sentimentos que se aparentam intimamente a uma das idéias defendidas com notável vigor por Leão Hebreu, a idéia de que a paixão intensamente vivida conduz o apaixonado ao extremo do sacrifício e o leva, no seu desamor de si mesmo, a não recuar sequer ante a voluntária morte.

O suicídio por amor, que em Teócrito se apresenta como simples ameaça e, em verdade, não passa de um estratagema do cabreiro do idílio III para enternecer o coração de Amarílis, faz-se realidade já nos versos de Virgílio, quando, na VIII bucólica, apresenta seu pastor, atormentado pela crueza de Nisa — modelo da Nize de Cláudio? — a jogar-se no mar alto. Entre os poetas cristãos, mesmo os renascentistas, o tema do suicídio reaparece, com reservas, porém, que talvez se explicassem no seu caso pela força das convicções religiosas de que partilhavam.

Assim é que na prosa VIII de sua *Arcàdia*, Iacopo Sannazaro, que certamente se inspirou na cena virgiliana, pinta-nos Carino já disposto a lançar-se de cima de um alto despenhadeiro e desviado, no entanto, de seu trágico propósito pela aparição súbita de dois brancos pombos, que vêm afinal pousar sobre o ramo de frondoso carvalho e ali principiam a trocar, com afetuosos murmúrios, mil dulcíssimos beijos. E, na égloga correspondente a essa "prosa", comparece Clonico já a ponto de se enforcar num galho de plátano, quando se vê, pintado por Amor, na figura do mísero Ífis na descrição de Ovídio, o qual se deu a morte porque seu insensato afeto pela insensível Anaxárete não fora retribuído, no mesmo momento em que um casal de pombos o arrular.* Por efeito dessa distração providencial, o triste pastor é desviado de seu desesperado intento:

*. Frase que Sérgio truncou involuntariamente ao copiá-la à máquina. Deveria ser algo como: "...um casal de pombos o distraiu com o seu arrular." (A. C.)

Quando io le vidi, oimé, si amiche starnosi
se respirai non so; ma il duol si avinsemi,
ch'appena in terra i piè potean fermarnosi.

Dirello o taccio? in tanto il duol sospinsemi
ch'io fui per appicarmi sovra un piatano,
et Ifi inanzi agli occhi Amor dipinsemi.

Também em Garcilaso de la Vega, a mesma tensão suicida é frustrada no Albanio da égloga II, quando estava para jogar-se num precipício. Aqui, porém, não foi de uma distração providencial que se serviu o autor, mas da força inesperada do vento, que, surgindo em ocasião oportuna, "de una sierra pudiera remover el firme asiento". Arrojado ao solo por essa invencível força, e ali permanecendo por algum tempo, pode agora o pastor sobre seu inditoso amor e sobre o desespero sem remédio a que este o prostrara, fazendo-o pretender

... dar con triste muerte al resto
de aquesta breve vida fin amargo,
no siendo por los fados aún dispuesto.

Tanto quanto Sannazaro, Garcilaso, que também se inspirara, truncando-o oportunamente, num passo da VIII bucólica de Virgílio, verbera com acrimônia o gesto ímpio e temerário a que o mal de amor ia levando seu personagem. A recriminação contra a tentativa malograda parte, no poema espanhol, do próprio Albanio, enquanto a narrava a Salicio, seu amigo. Depois de vencido pela prudente reflexão, ele próprio se dispõe, finalmente, a esperar resignado pela morte que o libertará, na hora marcada pelos fados, de todos os tormentos de sua vida presente:

De alli me fuí con corazón más largo
para esperar la muerte, cuando venga
a relevarme deste grave cargo.

Bién has ya visto cuánto me convenga,
que pues buscalla a mí no se consiente,
ella en buscarme a mí no se detenga.

Uma variante desse motivo bucólico e virgiliano do suicídio por paixão — é inútil falar aqui no do "morrer de amor", que

não procede de Virgílio e que, no entanto, entre certos autores, aparece no *Aminta* de Tasso, em que o gesto fatal chega a ser tentado pelo pastor amoroso de Sílvia, que, às vistas de Ergasto, se despenha de alto precipício. O que se propusera com simples ameaças o cabreiro de Teócrito é possível, agora, graças ao ato realmente praticado. A pastora, antes de saber que não fora mortal a queda, abrandada por uma ramagem, tão eficaz quanto os pombos de Sannazaro ou a ventania em Garcilaso, passa a lastimar a própria crueldade e logo renuncia aos antigos desdéns por um dolorido e arrebatado afeto. Sente agora que suas recusas tinham sido ditadas não pela crueza, mas pela honestidade, e honestidade o fora, posto que excessiva:

... e ben fu tale
Ma fu troppo severa e rigorosa.

Quando mais tarde vê o amante com vida, cai-lhe enfim nos braços, já esquecida da esquivança e aspereza de outros tempos. Nem o rigor da virtude serve-lhe para conter agora as expansões de tão poderoso afeto, pois, segundo comenta um pastor, testemunha da cena idílica, o recato é pobre freio para tão rico amor:

La vergogna ritien dèbile amore
Ma debil freno é di potente amore.

A um poeta que, onde se mostrou docil às leis divinas e humanas, fê-lo menos por fervor do que por temor, temor dos frades do Santo Ofício, assim como dos gramáticos da Crusca, e cujas extravagâncias parecem prender-se, não tanto a uma demência real do que a uma funda apatia estranhamente unida ao afã de glórias, bastaria esse pálido louvor à lei natural. Mesmo no auge da Contra-Reforma, quando a Igreja tolerava que se reimprimisse o *Decameron*, sem expurgá-lo das passagens consideradas licenciosas, uma vez que mudassem de estado, laicizando-se, seus frades e suas freiras, seriam admissíveis essas concessões à "natureza", numa fábula em que os protagonistas ainda pudessem invocar, como aqui, Pã e Palas, Príapo e Pomona.

Ao retomar, no episódio de Amintas e Sílvia, o clássico motivo do amante que, ao objeto de seus sonhos, imola a própria vida por força da dor que o transtorna, Tasso deixa-o, porém, incon-

cluso. Tanto quanto os outros poetas quinhentistas que cultivaram a musa pastoril, o que ele pinta é uma tentativa baldada. Pode pensar-se que, numa visão da Idade de Ouro, como a que se espelha no seu poema, não poderia haver lugar para tragédias, ao menos para as tragédias incuráveis: o fecho feliz seria então obrigatório. Nada impede de crer, porém, que a exemplo dos outros, tenha tido o cuidado de levar aqui a imitação de Virgílio somente até o ponto em que não se chocassem com os sentimentos cristãos e canônicos.

Suicida potencial — e frustrado, tanto quanto seu personagem —, embora a crítica impiedosa não deixe em nossos dias de associar, por vezes, ao delírio de grandezas que o distinguia, suas próprias tentativas de pôr cobro às vida, mal se imaginam, no autor de *Aminta*, fortes reservas íntimas à utilização integral do texto virgiliano. Em contraste, aliás, com outros, como Sannazaro e Garcilaso, que se inspiraram no mesmo tema, pode-se perceber como, no seu poema, não há uma palavra sequer de condenação ao ato trágico de Amintas. Não é o castigo, é, ao contrário, a recompensa e a glorificação o que o espera, apesar de seu flagrante desafio à lei divina e à "razão ordinária": esse triunfo só tem em vista consagrar a fidelidade aos próprios afetos, levada às derradeiras conseqüências, que tocam os limites da insanidade.

Seria explicável, no caso de Cláudio Manuel da Costa por simples razões literárias — o prestígio, em particular, que se atribuía à imitação de clássicos da Antiguidade, como Virgílio ou Ovídio —, a aparente complacência no mesmo tema? A turgidez emotiva de que se impregna toda sua poesia, o ideal da firmeza e constância, herança provável dos seus mestres seiscentistas, a tese, ao menos convencional e poética, de que "forçosamente se desama a si mesmo aquele que bem ama", poderiam invocar-se de algum modo com argumentos plausíveis para explicar semelhante atitude. Explicariam, porém, esses argumentos por si sós a introdução, não meramente ocasional, mas verdadeiramente obsessiva, da morte voluntária como desfecho natural e mesmo como consagração dos tormentos firmemente padecidos?

Da vida particular de Torquato Tasso sabemos o bastante para presumir que os lados patéticos e até patológicos de sua personalidade tivessem como influir sobre sua arte. Do pouco que sabemos acerca do poeta mineiro, consta, no entanto, por sua própria confissão, além de outros testemunhos, que tinha ânimo prazenteiro e

era amigo de galhofas e zombarias. Restaria crer que reservava para as efusões poéticas a expressão de uma alma talvez intimamente sombria e que, ciosa da própria soledade, preferisse mascarar-se a expandir-se na vida prosaica de todos os dias. Seja como for, e por menos válidos que possam parecer os dados biográficos sobre um autor, para a melhor inteligência de sua obra, torna-se inevitável, no caso de Cláudio, pensar nas circunstâncias de seu fim trágico a propósito da insistência com que se serve desse tema.

E quando o utiliza segundo a tópica tradicional e clássica, a verdade é que vai ainda mais longe do que o italiano. A Sílvia do *Aminta* apresenta, até certo ponto, traços comuns com a Anaxárete ovidiana: até o ponto em que a uma, tanto quanto a outra, chega a notícia de que, vítima de sua fereza, finou-se o amante infeliz. A partir desse momento, porém, faz-se radical a sua diferença. Ao contrário de Anaxárete, literalmente petrificada, logo que se inteira do infortúnio do amoroso Ífis — e, assim, o rochedo que antes habitava seu peito invade-lhe afinal todos os membros —, a pastora do Tasso deixa-se enternecer profundamente pelos extremos de um afeto que desprezara, trocando, primeiro pela piedade "mensageira do amor" e depois por um amor sem jaça e sem raias, a antiga crueldade e tirania.

Esse desenlace, porém, é tudo quanto se poderia esperar de mais contrário à idéia de uma invencível malignidade feminina, que, na poesia de Cláudio Manuel da Costa, assume, conforme já foi dito, o caráter de um verdadeiro dogma. Como sucede com a generalidade dos autores da era barroca, há nele uma sedução particular pelos mitos de metamorfose e inclusive, segundo se pode ver na "Fábula do Ribeirão do Carmo" e no poema *Vila Rica* de época ulterior, pela metamorfose de seres animados em rochedos.

Mas os rochedos encarnam em sua obra, quase sempre, a idéia da constância e firmeza, virtudes de que, para ele, se acham excluídas as mulheres. É de preferência ao amante sempre fiel a seu afeto e tenaz na própria dor que cabe, nesse caso, a sorte reservada no poema de Ovídio a Anaxárete. Em um dos seus sonetos, o próprio rochedo chega a abrandar-se e enternecer-se ante os lamentos de Fido, enquanto este, por sua vez, se transforma em estátua de dor:

Às lágrimas a penha enternecida
Um rio fecundou, donde manava
D'ânsia mortal a cópia derretida:

A natureza em ambos se mudava;
Abalava-se a penha comovida;
Fido, estátua de dor, se congelava.

Em outra composição — a égloga IV — recorda o poeta como o inditoso Alcemo,

De Pastor se tornou penha grosseira,

depois que o enleara o lisonjeiro engano de Tirce, a ninfa cruel. E logo adiante, no mesmo poema, é o pastor Eulino, desprezado por Antandra, quem espera, para si essa metamorfose:

Tempo virá, que de meu fado triste
Emendado se veja o influxo escuro,
Que a um fino amor, nem inda o Céu resiste.

Algum penhasco ou algum tronco duro
Amor fará, que só conserve o nome
De Eulino, porque a Antandra amou tão puro.

Ainda na cena do Salício da égloga "Amarílis", que morre ferido pela dureza da pastora, é para descrever a amargura de Frondélio, o amigo dedicado, a quem, nos último momentos, pedira o infeliz que lhe erguesse um padrão, enquanto, mudado em cisne, voaria à região serena seu espírito, que se serve Cláudio, metaforicamente, da mesma idéia, com que rematará o poema:

Frondélio era um penedo
Triste, mudo, pasmado, absorto e quedo.

O poema não deixa de sugerir, no conjunto, a égloga IV de Camões, em que se apresenta uma situação em alguns pontos semelhante. A diferença, essa, porém, essencial, está em que a morte do Almeno camoniano não resulta, em verdade, dos desdéns de sua Belisa, a qual, no último diálogo com o amante, ainda dizia, nos olhos magoados, a que ponto o quisera, "enquanto Deus queria". Mas quisera-o

... de pura afeição, de amor honesto,

e se a alguém cabia alguma culpa em tão dura e áspera mudança, era ao próprio pastor, sem dúvida, que com seus "descuidos e ousadia" ferira aquela honestidade. Assim como no mito de Apolo e

Dafne, traspassa-se o claro gesto da ninfa noutra "mais dura forma"; sua branda e excelente formosura torna-se em silvestre rudeza, e os cabelos logo se convertem, "deixando já seu preço ao ouro fino, em folhas que a cor têm do que negaram".

Não é tanto o preço de sua desatinada obstinação quanto o da audácia que desafia uma lei superior, o que Almeno pagará com a própria morte; morte de amor, sim, mas, acima de tudo, castigo dos céus. Castigo que o próprio Almeno sobre si mesmo atraíra, desde que vira tamanha mudança naquela "nunca entendida gentileza" de sua ninfa:

Se este consentimento foi divino
Consinta-me também perder a vida
Antes que a mais me obrigue o desatino.

Lope de Vega, em "Amarilis", celebra ainda, em tom bucólico e elegíaco, o "morrer de amores" de um pastor que o destino inimigo separara da amada. O pasmo de Olimpio, uma das testemunhas do fatal sucesso, manifesta seu pasmo neste comentário,

Que en tales tiempos tal amor se vea?
Oh monstruo de firmeza! O solo amante
hasta morir constante!

corroborado pela exclamação do pastor Silvio, também presente,

Bien dijo el portugués, cisne canoro:
"También para los tristes hubo morte",

com que finaliza a égloga.

Note-se, no entanto, como a tristeza mortal do amante provém, aqui, não dos rigores, mas de uma série de sinistras fatalidades que, ao cabo, roubaram até a vida à sua inditosa e sempre fiel pastora, tornando-o

... el centro de mi proprio abismo
el mayor enemigo de mi mismo.

De Amarilis guardará, enquanto vivo, o Elisio de Lope de Vega a lembrança de uma formosura única, ao lado de uma cordura, de uma cortesia sem soberbo desdém, sem pompa vã,

venciendo con prudente compostura
la arrogancia que engendra la hermosura.

Cláudio, inspirando-se no mesmo tema e em grande parte, certamente, no próprio poema de Lope, faz também de sua Amarílis um primor de beleza, unida, porém, a um extremo de crueldade. Se em sua égloga o triste Salício tomba mortalmente ferido pelo sentimento que o acabrunha, o desamor de si mesmo provém, senão do desamor, da dureza com que se vê tratado pela ninfa tirana. O ideal de beleza que o poeta mineiro pudera ter tomado aos clássicos da Antiguidade e aos renascentistas, extrema-se, através desse transbordamento do patético, num ideal de pura e intensa afetividade.

Até quando recorre a motivos já longamente estereotipados, a *topoi* tradicionais, quase obrigatórios na poesia, ainda durante seu século, ou mesmo a formas, figuras e nomes já consagrados por outro autor, é para insuflar neles uma vida nova, saturando-os dessa heróica paixão, cujo termo final só poderá ser o próprio fim dos que se deixaram vencer por afetos tais que não os comporta a mobilidade e a evanescência da vida terrena. E essa afetividade pode dizer-se que faz vibrar incessantemente todas as cordas de seu instrumento. Em alguns casos, o que guarda da tradição são unicamente aspectos exteriores, epidérmicos, destituídos, no entanto, do primitivo conteúdo. É o caso, para citar um exemplo apenas, de seu pastor Fido, que, à primeira vista, faria pensar nos homônimos de Guarini e ainda de Calderón, mas que se prende, no seu caso, a simples sugestão do nome, um nome que justamente recorda aquele ideal de constância nos afetos terrenos, que se sobrepõe a todas as vicissitudes.

Na obra de Guarini é a própria vida que, arriscando-a por amor de uma pastora, chamada, por sinal, Amarilis, recupera a constância de Mirtilo, ao mesmo tempo em que se restitui a ventura perdida, de há muito, pelos filhos e sobretudo as filhas da Arcádia em resultado da maldição que sobre eles fizera cair a infidelidade de uma mulher. Só a conjunção amorosa de duas criaturas de estirpe celeste, e o eram Mirtilo e Amarilis , descendentes respectivamente de Hércules e Pã, assim como a piedade de um pastor fido, poderiam resgatar o antigo delito. Cumpridos esses vaticínios do oráculo, tudo chega ao seu melhor prêmio. A vida, não a morte, é a paga que alcança a firmeza de um amante, e é a ventura sem par na vida presente, não é um sacrifício trágico o

que lhe reserva a fortuna, tão inclemente em outras ocasiões. Basta essa circunstância, talvez, para minorar a surpresa com que muitos leitores modernos acolheriam a insistência do autor em dizer de seu poema que é uma tragicomédia[100].

"Comédia", simplesmente, é como se designa, por sua vez, a composição teatral sobre o mesmo tema, de que Calderón de la Barca escreverá ao menos a terceira jornada. O resgate de sua gente pela fidelidade insuperável de Mirtilo e pela aquiescência dada a um sacrifício, no entanto oportunamente frustrado, prestava-se admiravelmente à transposição *a lo divino*. O outro *Pastor Fido*, que Calderón também comporia, além de colaborar na "comédia", é com efeito um auto sacramental e pode-se bem imaginar quem seja nele alegoricamente o Divino Pastor, pronto a morrer para que viva a humana natureza.

Tudo isso nos leva, entretanto, bem longe da inspiração de Cláudio Manuel da Costa. Dele sabe-se que escreveu, desde cedo, várias composições sacras: a maioria, porém, perdeu-se, e as que ainda nos restam representam bem mal sua arte, mesmo sua arte juvenil, largamente tributária das tendências culteranas. Para nós ele fica sendo, principalmente, um poeta do amor profano, cujos excessos nem sempre chegam a condizer com os escrúpulos devotos. A autodestruição a que tais excessos levarão quase necessariamente o amante a ninguém mais há de servir, senão talvez a ele, pois que o livrará, ao menos, de insanáveis tormentos. E nem sempre a vítima do destino terrível que persegue aos que se mostram fiéis aos seus afetos, limita-se nesta poesia a esperar passivamente o desenlace forçoso da mortal tristeza que a invade.

Já em um dos seus romances juvenis, a obstinação no afeto dedicado por Dalizo à bela Altéia dos seus sonhos, que só com desdéns responde a tamanha constância, levará o triste pastor quase ao ponto de se jogar do alto de abrupto penhasco. E se alguma coisa detém-lhe, no último instante, o insensato impulso, não será de nenhum modo a perplexidade, filha do temor e da prudência. Nem há de ser uma daquelas "distrações providenciais" da praxe quinhentista, que sustando o louco desígnio, pode abrir caminho à reflexão mais ponderada. Ou sequer, como no *Aminta*,

---

100. Giambattista Guarini, *Il Pastor Fido e Il Compendio della Poesia Tragicomica* (Bari, 1914), pp. 222 s. e 274 ss.

alguma revelação oportuna, capaz de mudar em verdadeira bênção dos Céus um apetite terreno e, por sua mesma natureza, desordenado e intemerato.

Razões como essas, ditadas, talvez, por aqueles mesmos devotos escrúpulos a que tantos outros poetas cederam, mesmo onde poderiam escusar-se de exprimir sentimentos ímpios e danados com o pretexto de que suas cenas e personagens retratam um mundo pagão, pareceriam próprias apenas de afetos tíbios, não das paixões heróicas que alimentam o verdadeiro "sublime". E como à fidelidade de um coração ardente e puro repugna tudo quanto, afastando-o do objeto daquelas paixões, tenha em mira amenizar-lhe ou amortecer-lhe os padecimentos, só um freio poderá evitar o intento do Dalizo de Cláudio: o pensar que a verdadeira e mais tenebrosa morte é, para ele, sofrer incessantemente aquela vida de tormento a que se vê condenado:

Erguido sobre o penhasco
Já vê se é grande a eminência
Porque busque o fim da vida
Na violência de uma queda.
Já louco se precipita
E já se suspende: a mesma
Apetência de tormento
Maior tormento lhe ordena.

Em outra ocasião, porém, nem a tanto requinte podem ir os pensamentos de quem os tem postos unicamente na crueldade de sua bela inimiga. Fido, aquele pastor, no nome, ao menos, e ainda na desdita e firmeza que num dos sonetos de Cláudio abalava com seu pranto a penha comovida, enquanto ele próprio "estátua de dor, se congelava", bem sabe, na égloga VII, como, a um precipício, é dado a emendar o horror de sua desventura:

Se tem a sorte mísero exercício
Numa vida infeliz, que pouco dura,
Eu lhe quero roubar tanta vitória.
Seja de Fido a lastimosa glória.

Disse, e sobre a alta penha
Erguendo-se, da fúria arrebatado,
No rio se despenha,
Que de horror ou de susto, então parado,
Vê o pálido amante
Entre as ânsias da morte agonizante.

Como perene tributo a essa constância, o pescador Algano, que mal chegara em tempo de alcançar seu último alento, inscreve num padrão o triste caso e às ninfas do rio pede que deixem eternamente venerada a memória de um mísero pastor em quem, abandonado pela sua ingrata Almena, só a voluntária morte pôde vencer, enfim, a lembrança daquela

> ... gentil face, aquele brando
> Gesto alegre de ninfa tão fingida.*

. . . .

*. Aqui terminam os originais deste capítulo. (A. C.)

APÊNDICES

1

*Panorama da literatura colonial**

A história da literatura brasileira da fase colonial tem sido tratada freqüentemente como simples dependência de nossa história política. Parece natural e é até certo ponto plausível, quando a abordamos, tentar elucidar a maneira pela qual nossos escritores se teriam libertado aos poucos das influências mais visivelmente coloniais e portuguesas, e procurar um sincronismo entre esse processo e outros aspectos de nossa evolução nacional.

Nossa literatura colonial aparece, segundo essa maneira de ver, como um movimento contínuo e progressivo visando a um centro de atração que se situa fora de sua órbita. A multiplicidade e variedade de manifestações ganha coerência, unindo-se na direção de um ponto único, transformado em objeto de todos os anelos.

Restaria saber se a simplificação assim obtida representa efetivamente um lucro do ponto de vista da história literária. E dado que a verificação, por exemplo, de sentimentos nativistas em autores que escreveram antes da Independência possa ajudar a compreender a formação de nossa literatura, ainda cabe perguntar se essa mesma verificação não se torna com freqüência aleatória, dependente de impressões fortuitas, imprecisas e que oscilam ao sabor das inclinações pessoais de cada um.

---

*. Este texto não tem título nos originais, que constam de 23 folhas datilografadas e duas manuscritas, terminando no meio de uma frase. (A. C.)

O fato é que a expressão de semelhantes tendências corresponde a fenômenos individuais; por conseguinte, só dificilmente oferece boa margem para generalizações audaciosas. É lícito, sem dúvida, realçar a importância de alguns casos particulares: erigi-los em fato normal, capaz de definir grupos inteiros e épocas, é contudo incorrer no risco de deformar o passado para subordiná-lo a noções e paixões próprias do presente.

E não será deformar o passado chamar de impulso autonômico a certas manifestações de incipiente nativismo que encontramos através de toda a nossa história colonial? Manifestações que, em geral, não exprimem mais do que uma fidelidade instintiva ao próprio lar, à parentela, à vizinhança, à paisagem natal, e que têm seu correlativo necessário na aversão ao adventício, ao que fala língua diversa ou pronuncia diversamente a mesma língua, ao que tem costumes, preconceitos e — quem sabe? — credos exóticos. É bem significativo que a mais antiga das gramáticas portuguesas — a de Fernão de Oliveira —, que se publicou em 1556, quando mal tinham chegado às nossas praias os primeiros donatários de capitanias, já se dissesse dos portugueses nascidos no Brasil (e também na África e na Índia), que não estimavam muito aos outros "pela diferença da língua" e só queriam aos que "falam assim como eles".

Dessa fidelidade ao pequeno rincão de origem pode-se dizer, quando muito, que representa um patriotismo da espécie paroquial, patriotismo que, como se sabe, costuma ser tanto mais exacerbado quanto mais deliberado e consciente. É um erro de perspectiva querer equipará-lo ao que, em nossos dias, chamamos consciência nacional. Esta pôde ter surgido, em verdade, nos últimos tempos do período colonial que nos ocupa, entre certos indivíduos de exceção, e seria arriscado afirmar que chegou a cristalizar-se em alguma forma de expressão literária. É certo que não cresceu como crescem as árvores, das próprias raízes e entranhas, mas como crescem as casas, pela adição sucessiva de elementos estranhos.

Que imagem exprimirá melhor, de resto, o processo histórico da formação de nossa literatura, sobretudo no período colonial? Em vez de procurar entre suas diferentes fases uma coerência íntima, procuremos discernir a coerência existente entre cada uma delas e seu modelo ultramarino. Prolongamento da literatura portuguesa, a brasileira dos tempos coloniais não pode ser caprichosamente separada do conjunto a que pertence. Renascimento, Barroco, Neo-

classicismo setecentista correspondem a formas ou, para usar o termo consagrado entre modernos historiadores das artes plásticas, a vontades de expressão bem definidas e que se expandiram através de todo o mundo da civilização européia. Partindo dessas formas gerais, das idéias e modos de sentir que lhes correspondem, cumpre examinar até onde puderam ser representadas no Brasil ou afetadas pelas condições de nosso meio.

Tal critério eliminaria os escrúpulos de certos historiadores que, precisamente à falta de razões mais ponderáveis, apegam-se às da naturalidade como único elemento para determinar a "nacionalidade" brasileira ou portuguesa deste ou daquele autor. Pois um Antônio José ou um Matias Aires, que apenas nasceram no Brasil, seriam mais brasileiros do que um Antônio Vieira ou um Tomás Antônio Gonzaga, por exemplo? E os primeiros jesuítas que compuseram em português e na língua da terra alguns dos seus poemas e autos para educação e edificação dos moradores do Brasil nascente, onde situá-los, se não entre os brasileiros?

Eles, os jesuítas, pertencem-nos em realidade, e não a título de simples precursores, como o quis Sílvio Romero. É por eles, pelas suas composições poéticas, só em parte conservadas até hoje, que há de começar obrigatoriamente qualquer estudo de nossa poesia colonial. As representações teatrais, sobretudo, foram um dos meios de que largamente se serviram para fortalecer a conversão do gentio e a devoção dos fiéis. Não se pode dizer que tenham criado as primeiras peças de teatro representadas entre nós, se é certo que anteriormente já se davam desses espetáculos nas igrejas brasileiras. Consta, por uma carta de Antonio Blasquez, datada de 1564, que em certa aldeia da Bahia se representara um auto sobre o glorioso apóstolo São Tiago. Seria o *Auto de Santiago*, da lavra do célebre poeta mestiço Afonso Álvares, que Teófilo Braga dava por perdido em fins do século passado, e Carolina Michaelis descobriu mais tarde e publicou. Mas essas peças, redigidas na Europa e para europeus, responderiam mal às exigências da terra e da catequese. A propósito do mesmo *Auto de Santiago*, dizia expressamente Blasquez que se tratava de "passatempo de gente de fora".

Para suprimir abusos freqüentes que se davam nessas festas, nem sempre devotas, e para explorar em benefício da religião o gosto popular pelas comédias, encomendou o padre Nóbrega a composição de um auto a José de Anchieta. Nasceu, pois, de

um escrúpulo piedoso, a primeira peça de teatro escrita e exibida no Brasil. Chamou-se *Auto da Pregação Universal* e representou-se primeiramente em São Paulo de Piratininga entre os anos de 1567 e 1570.

A iniciativa de Nóbrega correspondia a um velho processo pedagógico que os professores da Companhia de Jesus já haviam adotado com o melhor sucesso em Lisboa, desde 1556. Transportando-o para o Brasil, trataram de ajustar esse teatro ao ambiente colonial e à sensibilidade e linguagem dos moradores. Uma das inovações consistiu em substituir-se pelo português e mesmo pelo tupi o latim dos dramas escolares. Nos diálogos do *Auto da Pregação Universal* figuram as duas línguas, e isso explica em parte o êxito animador que obteve a peça tanto entre os colonos como entre os catecúmenos, de modo que, tendo ela sido representada em muitas partes da América Portuguesa, provocava inúmeras confissões e comunhões.

Esse auto serviu de estímulo ou modelo a muitas peças teatrais que depois escreveram e fizeram representar os padres. A todas, ou quase todas, anda associado o nome de Anchieta, mas sabe-se positivamente que uma delas, pelo menos, o *Auto de São Lourenço*, foi composta por outro jesuíta, o irmão Manuel do Couto.

Pelos motivos mais geralmente escolhidos e também por certas características exteriores — metro e estrofe —, a maioria dessas peças, e também das poesias anchietanas, parecem pertencer ao ambiente espiritual da Idade Média mais do que ao do Renascimento. Ao *estilo novo*, que Sá de Miranda levou para Portugal em 1526, mostra-se aparentemente imune Anchieta nas poesias que dele se conhecem publicadas. Entre os inéditos encontram-se ocasionalmente ecos do lirismo renascentista importado da Itália. É significativo, contudo, que suas preferências pareçam encaminhar-se nesses casos para as formas estróficas já canonizadas e consagradas por um frei Luis de León e um São João da Cruz, notadamente a da *lira*. E não é sem interesse lembrar que Anchieta terá sido o primeiro no Brasil a utilizar a sábia combinação e alternância de setissílabos e hendecassílabos que, modificada com o tempo, seria mais tarde a das estrofes profanas de Dirceu.

Por ser ainda inédita e, a meu ver, de singular beleza, passarei a ler uma dessas peças anchietanas, segundo cópia existente no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundada, por sua vez, em transcrição do padre Andreoni, o mesmo que, com o

pseudônimo de Antonil, conquistaria celebridade como autor da *Cultura e Opulência do Brasil*. Intitula-se *Vaidade das Coisas do Mundo*:

Não há coisa segura
Tudo quanto se vê, se vai passando;
A vida não tem dura;
O bem se vai gastando
E toda criatura vai voando.

Em Deus, meu Criador,
Só 'stá todo o meu bem, toda a esperança,
Meu gosto e meu amor
E bemaventurança.
Quem serve a tal Senhor não faz mudança.

Contente assi minha alma,
Do doce amor de Deus toda ferida,
O mundo deixa em calma,
Buscando a outra vida,
Na qual deseja ser toda absorvida.

De pé do sacro monte,
Meus olhos levantando ao alto cume,
Vi 'star aberta a fonte
Do verdadeiro lume,
Que as trevas de meu peito me consume.

Correm doces licores
Das grandes aberturas do penedo;
Levantam-se os errores,
Levanta-se o degredo
E tira-se a amargura ao fruto azedo.

Os modelos líricos do Renascimento não geraram no Brasil, segundo as aparências, muito mais do que essas estrofes. Nos domínios da épica, entretanto, cabe mencionar o poema que, na ordem cronológica, vem logo em seguida ao do canarino. José de Anchieta morreu em 1597. Em 1593, aproximadamente, segundo os cálculos de Capistrano de Abreu, Bento Teixeira trabalhava em Olinda de Pernambuco na sua *Prosopopéia*, que Antônio Álvares, de Lisboa, imprimiu no ano de 1601. Durante muito tempo supuseram-no natural do Brasil. Alguns precisaram: de Olinda ou de Muribeca.

Ultimamente firmaram-se dúvidas sobre sua naturalidade. Rodolfo Garcia, entre outros, identifica-o com certo cristão-novo, natural da cidade do Porto e mestre de ensinar moços, que em 1594 prestou depoimento perante a mesa do Santo Ofício em Pernambuco. Com o nome de Bento Teixeira não havia outro na capitania nos fins do século XVI. E acresce que o cristão-novo, homem ladino, discreto, de bom juízo e saber, era talvez o indivíduo mais letrado do lugar.

Julgou-se também que, além da *Prosopopéia*, Bento Teixeira teria escrito os *Diálogos das Grandezas do Brasil* e a *Relação do Naufrágio que fez Jorge de Albuquerque Coelho, indo de Pernambuco à nau Santo Antônio.* Provado, como está, que o autor da *Prosopopéia* nada tem a ver com estas duas obras, e verificado que não nasceu no Brasil, parecerá desmedido o lugar que até há pouco lhe deram os historiadores de nossa literatura.

O poema, endereçado a Jorge de Albuquerque Coelho, capitão e governador de Pernambuco, procura celebrar, em oitavas imitadas de Camões, os grandes feitos daquele herói,

Com som q'Ar, Fogo, Mar e Terra espante.

Das 78 oitavas que abrange, a maior parte é ocupada pelo Canto de Proteu. Narram-se aqui a vida de Jorge de Albuquerque desde a infância; os combates com naturais da terra e invasores; a partida para o Velho Mundo; a luta, na viagem, com o oceano bravio e, depois, com os mouros de África, ao lado d'El-Rei D. Sebastião. Neste último passo refere o poeta o episódio histórico em que o herói cede seu cavalo ao rei, antes de cair prisioneiro. Numa imprecação dirigida aos portugueses que o acompanhavam, diz-lhes estas palavras, em que um crítico dos nossos dias chegou a descobrir sublimidade:

Corações efeminados,
Lá contareis aos vivos o que vistes,
Porque eu direi aos mortos que fugistes.

Sobre uma trama inconsistente pululam infatigáveis as figuras mitológicas tão ao gosto da época. Excluída a rápida *Descrição do Recife de Pernambuco*, o Brasil acha-se estranhamente ausente desse poema redigido entre brasileiros. E os índios, que em Ercilla

e Durão aparecem sob luz tão favorável, são nele apenas os descendentes de Vulcano, que com Netuno procurará concertar a perdição do novo Albuquerque.

Se já tinha 33 anos em 1594 — é o caso do Bento Teixeira das *Denunciações* do Santo Ofício —, não se pode atribuir à sua pouca idade, como houve quem o fizesse, a obsessão mitológica do poeta, sua imitação canhestra dos *Lusíadas*, as citações inúteis de Horácio e as alusões tiradas de Virgílio. Capistrano de Abreu ainda julgou encontrar uma referência a Ovídio na expressão "Sol Munès", que traduziu para Sulmonês (natural de Sulmona), do verso

Celebre o Sol Munès com falsa pompa.

Quer parecer, contudo, que nesse caso Bento Teixeira fez simplesmente mais uma das suas referências mitológicas. Em lugar do "Sol Munès", sem dúvida um dos numerosos erros de impressão do texto de 1601, que as edições ulteriores não corrigiram, teria escrito Salmoneu, nome de personagem fabuloso que os poetas quinhentistas, leitores e imitadores de Virgílio, admitiram como paradigma ideal da glória intrusa.

A *Prosopopéia* parece encerrar provisoriamente, entre nós, o ciclo da poesia renascentista. Provisoriamente porque, ultrapassados os retorcimentos e complicações do Barroco, que perdurarão um século e mais, há de voltar o prestígio das formas do Quinhentos, e então a grande epopéia ressurgirá, a princípio timidamente, com Santa Maria Itaparica, e depois já amadurecida com Santa Rita Durão, no *Caramuru*.

Durante o período intermediário, o pendor idealista de um lado, a inclinação para valores mais imediatos e rasteiros de outro, revelam-se acentuadamente nas duas correntes opostas, que já na Idade Média tinham cindido as formas de expressão literária: vulgar e cortesã; mester de juglaria e mester de clerezia. No Seiscentos, nota-se a coexistência pacífica, quase a interdependência, das duas maneiras. O culto requer o popular, o sublime necessita do burlesco, como se a poesia, elevando-se a altitudes inumanas e proibidas, precisasse, como Anteu, voltar constantemente à terra para retemperar forças e sobreviver. Não raro o mesmo autor, depois de atingir um requinte aristocrático, despenha-se pela vertente que leva ao prosaico, notadamente ao prosaico da sátira pessoal e social.

Na literatura brasileira, essa espécie de dupla personalidade encontrou seu representante mais genuíno em Gregório de Matos Guerra. Nascido na Bahia em 1633, cursou a Universidade de Coimbra e permaneceu depois, durante algum tempo, em Lisboa, onde exerceu a profissão de advogado. Quando voltou à cidade natal, já era conhecido pelas suas produções satíricas. Graças à proteção do arcebispo D. Gaspar Barata, obteve a nomeação de tesoureiro-mor da catedral e vigário geral. A campanha de ridículo que movia contra toda gente, sem poupar clérigos e poderosos, incompatibilizou-o logo com a diocese. Voltou então a exercer a advocacia. Sofreu várias atribulações, inclusive uma tentativa de assassínio, e por fim viu-se preso e desterrado para Angola, por ordem do governador D. José de Alencastro. Por intercessão de amigos, obteve licença, entretanto, para embarcar com destino a Pernambuco, onde veio a falecer em 1696.

Se a feição sarcástica é a que mais parece avultar em sua obra, cumpre não esquecer que, ao par das sátiras contra reinóis, mulatos, fidalgos — verdadeiros ou presumidos —, frades, advogados, juízes, governantes, encontram-se nela expressões de ardente lirismo, como nos poemas a D. Ângela, nas implorações ao Senhor Crucificado, nos sonetos sobre o bem perdido, ou naquele que principia com o verso:

Nasce o sol e não dura mais que um dia...

Compreende-se, contudo, que atraiam nossos contemporâneos suas peças de maldizer mais do que outras, onde se exprime uma sensibilidade que não é a nossa. O poeta satírico é por definição um realista, embora realista do traço grosso e da caricatura. E Gregório de Matos seria o mais brasileiro dos nossos poetas se a simples escolha dos temas indígenas e locais constituísse padrão de brasileirismo.

Mas não é lícito insistir demasiado nessa face de seu engenho sem indicar, ao mesmo tempo, as dívidas consideráveis, excessivas mesmo, que o prendem aos grandes mestres europeus, sobretudo espanhóis. Quase se pode dizer de Gregório de Matos que, onde carrega mais fortemente as tintas na pintura dos conterrâneos, é freqüentemente onde mostra maior dependência dos modelos ultramarinos. Dependência que se confunde muitas vezes com o plágio mais deslavado.

Por outro lado, não cabe censurá-lo muito por esse pecado, que só se tornaria mortal dois séculos mais tarde, quando o individualismo romântico erigiu a espontaneidade em virtude suprema. Já se tem observado como não passam, em parte, de pura tradução de Quevedo, as famosas quadras de nosso Gregório, que assim principiam:

Querem-me aqui todos mal,
Mas eu quero mal a todos;
Eles e eu, por vários modos,
Nos pagamos tal por qual...

Mas é bastante abrir um volume das poesias do mesmo Quevedo para deparar-se com o soneto que começa por estes versos:

Es yelo abrazador, es fuego helado
es herida que duele y no se siente...

Quem não reconhecerá, bem nítido, o eco daqueles outros de Camões, que todos conhecem de cor:

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói e não se sente...

Já se notou com razão, no soneto de Gregório de Matos que assim principia:

Discreta e formosíssima Maria...,

uma reminiscência do outro de D. Luis de Góngora, onde se diz:

Ilustre y hermosísima Maria...

Seria bom acrescentar que esse mesmo verso tirou-o o cordovês, palavra por palavra, da égloga III de Garcilaso. E assim como seria difícil pretender que os contemporâneos de Góngora ignorassem a obra do poeta guerreiro, não será legítimo imaginar que, praticando o mesmo suposto delito, Gregório de Matos o fizesse sem grande malícia, convicto de que não seria por isso mal julgado?

É verdade que, mesmo em vida, encontrou ele quem o incriminasse por ter transposto, talvez, os limites do permitido nesses assuntos. O fato ocorreu a propósito do soneto que compôs para

lisonjear o arcebispo D. Frei Manuel da Ressurreição, governador interino entre 1688 e 1690. Tratava-se, nada menos, de uma tradução do soneto que escrevera Góngora para o Infante Cardeal. Gregório tomara apenas a liberdade de escrever "Sol Americano". onde o espanhol pusera "Sol de las Españas", no resto traduziu-o servilmente. Não passou o caso despercebido, e certo padre Lourenço Ribeiro, vigário da freguesia de Passé, homem pardo, segundo se dizia, e dado a compor trovas, caiu-lhe em cima com uma catilinária deste teor:

Doutor Gregório gadanha
Pirata do verso alheio,
Calo, que ao mundo tem cheio
De sátiras e patranha;
Já se conhece a maranha
Das poesias que vendes
Por tuas, quando as pertendes
Traduzir do Castelhano.
Não te envergonhas, magano?

Foi para castigar esse indiscreto que Gregório de Matos escreveu o mais célebre dos seus epigramas, aquele que traz como estribilho o verso "Milagres do Brasil são". Não é sem propósito notar que o estribilho em questão procede, por sua parte, de Quevedo, que escrevera "milagres de corte son". Mais originais não foram, todavia, os inimigos do poeta e vítimas de seu sarcasmo quando o denominaram "Boca de Inferno". A alcunha fora criada para o napolitano Traiano Boccalini, inimigo profissional dos espanhóis. A estes perguntara em certa ocasião Lope de Vega: "Que fizestes, senhores, ao Boccalini ou boca de inferno?"

Tendo sido, com todos os seus vícios, o maior poeta brasileiro de seu século, Gregório de Matos soube legar-nos, além disso, um admirável documentário acerca de nossa sociedade colonial. Por esse aspecto pode interessar tanto ao estudioso da literatura como ao da história social e cultural.

Seu conterrâneo e contemporâneo Manuel Botelho de Oliveira, nascido em 1636, foi entre brasileiros o mais acabado intérprete da moda do "estilo culto". Metrificou em português, espanhol, italiano e latim, e publicou seus versos no volume intitulado *Música do Parnaso*, que saiu no ano de 1705 da oficina de Miguel Menes-

cal, em Lisboa. Esse livro representa um catálogo exemplar de toda a ourivesaria do culteranismo. Característico de sua maneira é o romance escrito "a uma dama que tropeçando em uma ladeira perdeu a memória de um dedo". O poeta — poeta? — toma o episódio como pretexto para cortejar a dama, corsária de sua vida, galé de seus pensamentos e também Argel das esperanças suas, ou seja, em linguagem mais pedestre, lugar de cativeiro dos seus desejos e aspirações. A esses requebros mostra-se insensível, porém, a formosa heroína, que se chama naturalmente Belisa e

Que se é Diamante em dureza
Só de diamantes se alinda.

Menos alambicada do que outros poemas de Botelho de Oliveira é a silva onde se louvam as maravilhas agrestes de sua ilha da Maré, termo da cidade da Bahia. Com essa peça lança-se a fórmula topográfica e descritiva tão explorada pelos nossos poetas do século XVIII e que, na realidade, não passa de pobre reminiscência da descrição da ilha de Vênus nos *Lusíadas*. E inaugura-se também a moda de certos confrontos grandíloquos, de que a terra natal sai invariavelmente favorecida. A ilha da Maré, por exemplo, é Chipre, mas

E se algum tempo Citeréia a achara
Por esta, sua Chipre desprezara.

Mais tarde caberá privilégio idêntico à ilha de Itaparica, exaltada por outro poeta, baiano como o autor da *Música do Parnaso*, e seu imitador nesta passagem:

Se a Deusa Citeréia conhecera
Desta Ilha celebrada a formosura,
Eu fico que a Netuno prometera
O que a outros negou cruel e dura.
Então de boa mente lhe oferecera,
Entre incêndios de fogo e neve pura,
E se de alguma sorte a alcançara,
Por esta a sua Chipre desprezara.

Nascido pelo ano de 1704, frei Manuel de Santa Maria Itaparica professou aos 16 anos de idade no convento de Paraguaçu,

da Ordem de São Francisco. Seu livro publicou-se, porém, mais tarde, em 1769, e trazia à página de rosto estes dizeres: "*Eustáquidos*, Poema Sacro e Tragicômico em que se contém a vida de Santo Eustáquio, Mártir chamado antes Plácido e de sua Mulher e Filhos, por um Anônimo natural da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia". Em apêndice vem a "Descrição da Ilha de Itaparica", poema composto em oitava-rima.

Precoce como sua vocação eclesiástica deve ter sido a vocação literária de frei Manuel, segundo pretende ele próprio:

> Musa que no florido dos meus anos
> Teu furor tantas vezes me inspiraste...

E embora como outros autores do tempo tenha procurado voltar às fontes camonianas, nunca se apagou nele o risco deixado pelos autores seiscentistas, que ainda conservavam todo o seu prestígio em nosso meio colonial durante sua mocidade. E os eternos clichês do "estilo culto" reportam aqui e ali, mal dissimulados, nas oitavas de seu poema. Ao sol chama "roubador de Europa furioso", por onde se denuncia o leitor das "Soledades" de Góngora (ou de Camõès?). O navio é "ave de pinho". A fumaça do inferno, essa "serpe de chamas", é "negro dente venenoso". A baleia, "torre nas ondas sossobrada".

Já estaria envelhecido esse aspecto de sua obra ao tempo em que se publicam os *Eustáquidos*. O gosto natural, com o timbre quase religioso que adquire a palavra natureza no curso do século XVIII, sucede ao rebuscamento seiscentista. Entre portugueses, um fator de ordem política viera juntar-se a outros para corroborar essa substituição. O alambicado e retorcido da frase são apresentados como característicos do castelhano, e o reagir contra essa tendência torna-se para muitos uma espécie de dever patriótico.

> Faça-lhe a culterana
> Mui bom proveito à lingua castelhana
> Que a frase portuguesa, por sezuda
> Por prezada e por grave não se muda

Assim se exprime um dos poetas da *Fênix Renascida*. E já o padre Vieira, que aliás não desdenhava as agudezas dos seus contemporâneos, chegara a exclamar certa vez que o "estilo culto não é escuro, é negro boçal e muito cerrado".

No Brasil, como em Portugal, o despojamento das complicações barrocas corre paralelamente com o declínio da influência espanhola e o enaltecimento crescente não só dos quinhentistas portugueses, como Sá de Miranda, Camões e Antônio Ferreira, mas também dos novos autores italianos e, mais tarde, dos franceses. Ao cabo de alguns decênios a transformação terá sido praticamente completa, e Basílio da Gama, em carta a Metastasio, já ousara apresentar a América Lusitana como uma imensa Arcádia onde se reverenciam os grandes mestres da Europa letrada. O que não é para admirar muito, quando se sabe que na longínqua Cuiabá de 1790 chegou-se a representar a *Zaíra* de Voltaire nas celebrações do natalício do ouvidor Lara Ordonhes.

Para tamanhas mudanças devem ter contribuído de algum modo as associações literárias que, a partir de 1724, surgiram na Bahia e no Rio de Janeiro, segundo os moldes dos "Generosos" e dos "Singulares" da metrópole portuguesa. Os exercícios dos versificadores da Academia dos Esquecidos, cronologicamente a primeira da série, em nada diferem contudo de certo gênero de travessuras literárias tão ao gosto do século antecedente e de que há exemplos abundantes na obra de Gregório de Matos e na *Música do Parnaso*. Em uma das sessões, o solene historiador Rocha Pita terçou rimas sobre o seguinte tema: "Uma dama que sendo formosa não falava para não mostrar a falta que tinha de dentes". Na mesma reunião, um dos sócios da Academia, o padre Barreto, ganhou as palmas do torneio versando sobre "Uma moça que metendo na boca umas pérolas e revolvendo-as quebrou alguns dentes".

Cumpre notar que tanto os Esquecidos como os Felizes, que vieram mais tarde, dedicavam-se de preferência a assuntos científicos e históricos. Mais nitidamente literárias foram a Academia dos Seletos, reunida no Rio de Janeiro para aplaudir em verso e prosa o governador Gomes Freire de Andrada, e a dos Renascidos, que já contava entre seus sócios supranumerários o poeta Cláudio Manuel da Costa, advogado em Vila Rica de Ouro Preto.

Nos papéis dos Renascidos encontrou o historiador João Lúcio de Azevedo uma carta de certo padre Domingos da Silva Teles, pedindo conselhos acerca do poema que preparava, em torno do nascimento do Brasil. A dificuldade maior estava na escolha do personagem central da epopéia: Pedro Álvares Cabral ou Diogo

Álvares Correia? O poema jamais chegou a ser escrito, ou perdeu-se, mas a existência do projeto revela a ambição de dotar a América Portuguesa de uma epopéia onde se exaltassem suas glórias e grandezas.

O plano que imaginara o padre Teles realizou-o 20 anos mais tarde certo frade da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, nascido no ano de 1722 em Minas Gerais: José de Santa Rita Durão. No poema *Caramuru*, que se imprimiu pela primeira vez em 1781, pretende ele narrar os episódios do descobrimento da Bahia por Diogo Álvares. Seguindo em tudo o modelo dos *Lusíadas*, esse poema em dez cantos parece refletir, todavia, a crença na virtude superior do homem natural. Nas reflexões prévias declara-se, dez anos depois do abade Raynal, a pretensão de mostrar "o que a natureza inspirou a homens que viviam tão remotos das que eles chamam preocupações de espíritos débeis". E no canto segundo observa-se

Que o que a nós faz fracos, sempre estimo
Que é, mais que pena e dor, melindre e mimo.

Não será excessivo imaginar contato assíduo com os filósofos da Era das Luzes em quem escreveu versos como este:

Tome o Brasil a França por madrinha.

Sua idealização do índio, que os românticos retomariam 20 anos mais tarde, reforçando-a, bem pode ter raízes nessa influência. E também na própria idealização da pátria distante — "Portugal renascido no Brasil" —, que aos nove anos deixara para nunca rever. Ele mesmo, ao expor a gênese do livro, tinha dito expressamente que os sucessos do Brasil não mereciam menos um poema do que os da Índia. E acrescentara: "Incitou-me a escrever este o amor da Pátria".

Obediente a esse alto propósito trata de persegui-lo à risca, e o poema se torna por vezes monótono e enumerativo como um compêndio didático. Muitas das suas descrições exibem o meticuloso realismo de quem apreendeu os fatos — na falta de experiência imediata — por intermédio de leituras ou relatos, e não logrou alcançar uma verdadeira síntese poética. Da baleia, por exemplo, diz

Que palmos vinte e seis conta de larga,
Setenta de comprida...

. . . .

Na boca horrível como vasta gruta
Doze palmos comprida a língua pende,
Sem dentes...

. . . .

Duas asas nos ombros tem por braços,
Que aos lados vinte palmos se distendem.

Onde pode libertar a imaginação, alcança, não raro, alguns efeitos admiráveis, como no célebre episódio de Moema, ou nesta estrofe da invocação preliminar:

Santo Esplendor, que do Grão Padre manas
Ao seio intacto de uma Virgem bela,
Se da enchente de luzes Soberanas
Tudo dispensas pela Mãe donzela;
Rompendo as sombras de ilusões humanas,
Tu do grão caso a pura luz revela:
Faze que em ti comece e em ti conclua
Esta grande Obra, que por fim foi tua.

Durão não aspira à originalidade formal. Tendo corrido alguns países europeus, a França inclusive, e especialmente a Itália, onde demorou longos anos, mantém-se fiel à tradição lusíada. Em certo sentido foi um continuador, em plano mais alto, está claro, de Botelho de Oliveira e Itaparica.

Cronologicamente precede ao *Caramuru* o *Uraguai* de José Basílio da Gama, que se imprimiu em 1769, o ano dos *Eustáquidos* de Itaparica. No mais, porém, pertence a uma etapa mais tardia de nosso desenvolvimento literário. Note-se em primeiro lugar que, enquanto Itaparica e Durão eram sexagenários ao publicarem suas epopéias, José Basílio não tinha 30 anos de idade quando fez imprimir a sua. Mas pertencendo de fato a outra geração, ele é também o intérprete de uma sensibilidade diversa. Parente chegado dos árcades da chamada Escola Mineira, árcade ele próprio, tendo tomado em Roma o apelido pastoril de Termindo Sipílio, não se filia a nenhuma das correntes tradicionais da literatura luso-brasileira. Antigo discípulo dos jesuítas, depois egresso da Companhia, quando das perseguições pombalinas, esse poeta, de "mais

talento que brio'', conforme um crítico, empreendeu a animosa tarefa de compor uma epopéia em português estranha aos moldes camonianos.

O tema escolhido era pobre: a guerra movida aos índios das Missões que não queriam ser transferidos do domínio dos padres para o da Coroa de Portugal. Mas essa pobreza não restringe, ao contrário, o singular mérito da obra, que, escrita em versos brancos, contém passagens de sugestiva beleza. Educado na escola dos árcades, que preconizavam contra o artificialismo dos culteranos a volta, não menos artificiosa, aliás, a uma simplicidade bucólica, Basílio da Gama é menos admirável nas passagens realmente épicas do que naquelas que reclamam uma terna e melodiosa suavidade. Justamente célebre é o trecho onde se descreve como Caitutu, tomando nos braços a infeliz irmã, picada por uma serpente, conhece no rosto frio os sinais do veneno:

Os olhos em que Amor reinava um dia,
Cheios de morte...

Julgou-se ver, no *Uraguai*, uma espécie de grande poema de circunstância, destinado exclusivamente a atrair para seu autor as boas graças do iracundo marquês. Essas razões explicariam mal a convicção realmente obsessiva, no poeta, de que se dirigia menos aos seus contemporâneos do que às gerações futuras, e a certeza de que sua obra deveria durar. Não foi por cálculo, nem por distração, que redigiu estes versos:

Gênio da inculta América, que inspiras
A meu peito o furor, que me transporta,
Tu me levanta nas seguras asas.
Serás em paga ouvido no meu canto.
Eu te prometo que pendente um dia
Adorne a minha lira os teus altares.

Ou estes, com que se encerra o poema:

Serás lido Uraguai. Cubra os meus olhos
Embora um dia a escura noite eterna.
Tu vive, e goza a luz serena e pura.
Vai aos bosques da Arcádia: e não receies
Chegar desconhecido àquela areia.

Ali de fresco entre as sombrias murtas
Urna triste a Mireo não todo encerra.
Leva do estranho Céu, sobre ele espalha
Co'a peregrina mão bárbaras flores.
E busca o sucessor, que te encaminhe
Ao teu lugar, que há muito que te espera.

Seduzidos pela sensibilidade nova que emanava dos versos de Basílio da Gama, muitos procuravam ver nele nada menos do que um precursor dos românticos. Seria preciso ampliar o título de glória para abranger todo o Arcadismo, que o autor do *Uraguai* só representou, aliás furtivamente, e não no seu poema épico, para que isso corresponda a um fato. Precursores do Romantismo também o foram, ao seu modo, os próprios culteranos, com sua irresistível inclinação para o prodigioso, o metafórico, o pitoresco, o que fere a sensibilidade e os sentidos antes de ferir a inteligência e a razão.

Outros pretenderam descobrir nele o verdadeiro antepassado do indianismo, uma vez que precedeu nessa senda o autor do *Caramuru*. A verdade é que seus índios, já domesticados, aliás, pelos padres, e distanciados, por isso mesmo, do "bom selvagem" e do "homem natural", ainda são mais convencionais do que os Tupinambás e Caetés de Durão. Já os nomes desses heróis indígenas nada têm de americano, exceção feita de Sepé e Caitutu. E um deles, Cacambo, saiu em carne e osso das páginas do *Candide* de Voltaire, publicado dez anos antes do *Uraguai*.

O êxito extraordinário desse poema conseguiu obscurecer o mérito do resto da produção literária de Basílio da Gama, na verdade pouco numerosa. Em quase tudo quanto escreveu, denuncia-se um notável instinto poético, uma arte consumada na versificação que — dizia dele Machado de Assis — "nenhum outro, em nossa língua, possuiu mais harmoniosa e pura".

É singular que o tema verdadeiramente épico de nossa história colonial, as Bandeiras, tenha deixado de empolgar a maioria desses poetas. Não que a grandeza do assunto lhes tenha escapado. A entrada de Fernão Dias Pais, o Governador das Esmeraldas, inspirara mesmo um misterioso autor, Diogo Grasson Tinoco, o qual compôs um poema em oitava-rima imitado dos *Lusíadas*. Desse poema, contudo, nada se conhece hoje, além de umas poucas estrofes.

De outro autor, descendente de paulistas como Durão, Cláudio Manuel da Costa, mereceu maiores desvelos a obra dos bandeirantes. Infelizmente, porém, o poema que a respeito nos deixou — *Vila Rica* — não se acha à altura do tema e nem do poeta.

Mais velho do que Basílio da Gama, pois nasceu em 1729, Cláudio Manuel da Costa compraz-se mais do que ele na cenografia bucólica dos árcades. A tal ponto que se desconsolava de não poder transpor para a paisagem de sua terra "as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego..." Não tinha o gênio da epopéia, e seu lugar está decididamente entre os líricos do grupo mineiro, cujo destino ficou associado ao drama da Inconfidência: Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Como eles, deixa-se contagiar pelo novo ideal de beleza e felicidade que, durante a segunda metade do século XVIII, despertara entre poetas sofisticados do Velho Mundo o culto da natureza. Mais do que eles, deixa-se impregnar pela revalorização dos motivos bucólicos do Quinhentismo e de sua simplicidade mais afetada do que real na abordagem desses motivos.

É bem característica a circunstância de que, vivendo num ambiente que, teoricamente ao menos, seria ideal para os poetas de sua escola, receava que a própria rusticidade desse ambiente chegasse a entorpecer-lhe o engenho. "Não são estas", exclama, "não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia do versos. Turva e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que inspire as idéias de um poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhe tem pervertido as cores".

E para reagir contra esse mundo imperfeito e rude, compõe versos de um requintado apuro formal sobre pastores, ovelhinhas e campinas irreais. Deixou, não obstante, alguns dos sonetos mais belos que já se escreveram em língua portuguesa.

Seu companheiro e discípulo Tomás Antônio Gonzaga, nascido no Porto, em 1744, de pai brasileiro, é outro enamorado dos princípios arcádicos. Seus poemas, comparados aos de Cláudio, exibem, entretanto, uma singeleza mais espontânea, e o tipo de estrofe a que deu sua preferência, a lira, não apresenta a regularidade fria e monótona de muitos dos melhores sonetos de seu amigo e mestre. Quando veio ao Brasil, em 1782, como ouvidor em Vila Rica, já trazia uma pequena bagagem literária, inclusive o *Tratado de Direito Natural*, em que defendia idéias absolutistas e regalistas, um poema de congratulações com o povo português pela

aclamação de D. Maria I e alguns sonetos. Foi entre nós, porém, ao contato de nossas paisagens e no convívio daquela que celebraria sob o nome de Marília, que desabrochou o melhor de seu talento poético.

Ao oposto de Cláudio Manuel da Costa, esse lírico, português de nascimento, não parecia desdenhar muito os quadros naturais da terra adotiva, embora os estilizasse devidamente segundo os padrões do Arcadismo. Fiel à tradição lírica do Renascimento — o próprio nome de Marília é tomado ao quinhentista Antônio Ferreira —, ousou admitir nos seus versos bucólicos certas expressões locais como *bateia*, *capoeira* e *cascalho*, que lhes dão um timbre mais brasileiro do que aos da maioria dos autores do grupo mineiro. E não hesitou mesmo em descrever numa das suas melhores liras a ''ambiciosa fadiga de minerar a terra'', que Cláudio julgara incapaz de inspirar as idéias de um poeta. Dessa lira passo a reproduzir a versão publicada primeiramente em 1813 na revista *O Patriota* e nunca mais publicada, versão essa que reputo superior às que se incluíram nas diferentes edições da obra de Dirceu.

Tu não verás, Marília, cem cativos
Tirarem o cascalho e a rica terra.
Ou do cerco dos rios caudalosos,
   Ou da mina da serra.

Não verás separar ao hábil negro
Do pesado esmeril a grossa areia
E já brilharem os granitos de ouro
   No fundo da bateia.

Não verás derribar os virgens matos,
Queimar a capoeira ainda nova,
Servir de adubo à terra a fértil cinza,
   Lançar os grãos na cova.

Não verás enrolar negros pacotes
Das secas folhas do cheiroso fumo,
Nem espremer nas endentadas rodas
   Da doce cana o sumo.

Verás em cima da espaçosa mesa
Altos volumes de enredados feitos;
Ver-me-ás folhear os grandes livros,
   E decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus Consultos,
Tu me farás gostosa companhia,
Lendo os fastos da sábia mestre história
E os cantos da Poesia.

Lerás em alta voz, a imagem bela,
E eu vendo que lhe dás o justo apreço,
Gostoso tornarei a ler de novo
O cansado processo.

Se encontrares louvada uma beleza,
Marília, não lhe invejes a ventura,
Que tens quem leve à mais remota idade
A tua formosura.

Exilado em 1792 para Moçambique, onde foi a cumprir sentença de degredo, Gonzaga terminou ali seus dias em 1809. Além das liras endereçadas a Marília, um dos poemas de amor até hoje mais lidos da literatura* de língua portuguesa, é, segundo muitas probabilidades, o autor das *Cartas Chilenas*, sátira anônima dirigida contra o governador Luís da Cunha Meneses.

Curioso e ao mesmo tempo significativo nessa obra é que, ao denunciar o fidalgo reinol, Gonzaga mostra-se em tudo o contrário de um iconoclasta. Se censura Meneses, o Fanfarrão Minésio do poema, é porque em certa cerimônia deixou de ceder o lado direito ao bispo, como o fariam os antigos, ou porque — ao oposto dos seus antecessores — caminhava diante da bandeira do Senado, "onde tremulam do reino as armas", ou, finalmente, porque não se envergonhava de elevar a altos postos indivíduos da ínfima ralé, esquecido de que é

contra a polícia
Franquearem-se as portas a que subam
Aos distintos empregos as pessoas
Que vêm de humildes troncos.

Reconhece-se nesses versos muito menos o inconfidente futuro do que o tratadista do Direito Natural, empenhado em opor aos costumes e ideais subversivos de seu tempo o dique do despotismo ilustrado de Pombal e D. José I.

*. Aqui termina a parte que Sergio datilografou. O restante estava manuscrito. (A. C.)

O outro poeta da chamada Escola Mineira que com Gonzaga e Cláudio se viu comprometido na conspiração de Tiradentes, Inácio José de Alvarenga Peixoto, é certamente o menos expressivo dos três.

Nascido no Rio de Janeiro em 1744 e contemporâneo de Gonzaga na Universidade de Coimbra, a produção literária que deixou é relativamente escassa para que se possa apreciar cabalmente sua significação entre os poetas da época. Na maioria consta de elogios a titulares e poderosos. Seu apego à paisagem idílica e à singeleza amaneirada dos árcades não foi obstáculo, contudo, a que sentisse e enaltecesse a natureza americana. Nisso andou mais perto de Gonzaga do que de Cláudio. Mas foi ainda além do cantor de Marília quando viu no espetáculo desse mundo mais do que um simples motivo para expansões líricas. Não faltou mesmo quem visse um nativista exemplar em quem escreveu estes versos do "Canto Genetlíaco" ao capitão-general D. Rodrigo José de Meneses:

Isto que Europa barbaria chama
Do seio de delícias tão diverso
Quão diferente é para quem ama
Os ternos laços de seu pátrio berço!

Esse amor que se basta e que encontra em si a própria justificação
. . . . *

*. Aqui termina o manuscrito, seja porque se perderam as páginas finais, seja porque o autor não chegou a completá-lo. (A. C.)

2

*Antônio Vieira**

À história do Brasil, tanto quanto à do Reino, pertence a figura mais ilustre das letras portuguesas no século XVII. Oriundo, embora, de Lisboa, onde nasceu aos 6 de fevereiro do ano de 1608, filho de Cristóvão Vieira Ravasco e Maria de Azevedo, neto, por aquele, de uma antiga serviçal ou escrava mulata dos condes de

*. Segue em primeiro lugar o que restou de um estudo inacabado sobre o padre Vieira, do qual Sergio redigiu apenas a parte da biografia. Os originais constam de 25 folhas datilografadas e 19 manuscritas, a última das quais interrompida no meio de uma frase, levando a supor a existência de outras extraviadas. Portanto, só a parte já passada a máquina teve redação mais amadurecida. A que ficou manuscrita deve ser lida como rascunho, sobre o qual trabalharia com certeza longamente o escritor incontentável que era Sergio.

Além de trabalhar na biografia, ele já estava reunindo material para a parte mais importante, a análise da obra de Vieira, como se vê pelas anotações que deixou a respeito. Elas enchem 40 folhas manuscritas de comentários, notas e transcrições de trechos dos sermões, sendo 19 com anotações mais curtas, muitas vezes do tipo ficha de leitura, e 21 com anotações mais elaboradas, nas quais Sergio destaca os "conceitos predicáveis", isto é, temas e idéias que serviram a Vieira para elaborar as prédicas.

As mencionadas notas breves parecem ter sido escritas antes das outras. São em papel quadriculado, como o que se usa na Europa para redação, e isso talvez indique que pertençam ao período da estadia na Itália (1952-54). Esse material de trabalho não foi, obviamente, reproduzido aqui. Mas para dar ao leitor uma idéia dos processos de Sergio, transcrevi, depois do fragmento biográfico, uma das notas sobre "conceitos predicáveis" (a mais longa, embora incompleta). (A. C.)

Unhão[1], Antônio Vieira transfere-se, já em 1614, antes, pois, de completar sete anos, para a cidade da Bahia, onde o pai tinha o ofício de escrivão dos agravos e apelações da Relação, que se acabara de criar ali.

É no meio americano que transcorrerá a maior parte, e pode dizer-se talvez que a principal, de sua existência. Os estudos, que iniciou no lar, tendo aprendido de sua mãe os primeiros rudimentos de ler e escrever, ele os prosseguiria entre os padres jesuítas da cidade do Salvador.

Ao prestígio que alcançaria mais tarde como sacerdote, orador, diplomata, político, missionário, visionário, devem atribuir-se os sucessos mais ou menos fabulosos de que se acha entretecida a crônica de sua puerícia e juventude. Entre estes deverá contar-se, conforme o mais notável historiador da Companhia de Jesus no Brasil, a notícia de sua fuga da casa dos pais para o colégio dos padres, onde a 5 de maio de 1623 ingressa como noviço. "Os cronistas antigos", nota, com efeito, Serafim Leite, "gostavam de assinalar como atos exemplares e meritórios essas fugas, que a mentalidade moderna reprova. Na realidade a Companhia exige, se o candidato é de menor idade, prévio consentimento dos pais. Não deixaria de o exigir neste caso"[2].

A ponderação, embora proceda de fonte altamente autorizada, está longe, todavia, de liquidar quaisquer dúvidas. Afirmar que essas fugas já eram, então, tidas como reprováveis na Ordem, não impede de admitir que fossem toleradas. Será mesmo bem difícil presumir o contrário diante do verdadeiro enlevo com que André de Barros, jesuíta como Vieira e um dos seus mais antigos biógrafos, refere como seu herói deixou certa vez, na calada da noite, a casa dos pais para a da Companhia, fiando-se só dos olhos das estrelas, isso "ou porque conhecesse em seus pais oposição aos seus intentos, ou porque a temesse"[3]. Partida de quem não podia ignorar as práticas de sua milícia, no Brasil e na época, e de quem se baseara, além disso, em depoimentos de pessoas que privaram pessoalmente com o biografado, a narração oferece condições para ser acreditada.

---

1. Num escrito anônimo contra Vieira, impresso por seu biógrafo J. Lúcio de Azevedo, diz-se de seu bisavô paterno que fora um mulato, *escravo* da mesma casa de Unhão. Cf. J. Lúcio de Azevedo, *A Vida de Antônio Vieira*, II (Lisboa, 1920), p. 360.

2 Serafim Leite, S. I., *História da Companhia de Jesus no Brasil*, IV (Rio de Janeiro, 1943), p.5.

3. P. André de Barros, *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus, chamado por Antonomasia o Grande*, pelo ... (Lisboa, 1746), p. 10.

Sobre outro episódio tradicionalmente associado à história do grande pregador não há como fugir à informação do mesmo biógrafo, que, segundo parece, foi o primeiro a publicá-lo. Conta-nos André de Barros, de fato, que, estudante ainda no colégio da Bahia, Vieira não dava, de início, grandes mostras daquele privilegiado engenho que iria maravilhar a quantos o conhecessem muito mais tarde. No entanto, se uma espessa nuvem lhe ofuscava àquela época o entendimento, impedindo-o de competir vantajosamente com os outros alunos, nada embotava nele a devoção que, desde a meninice, mostrara sempre pela Virgem Santíssima. Todas as vezes em que, no caminho de casa para o pátio dos estudos, passava pela porta da catedral, entrava a venerar a imagem da Senhora da Fé ou das Maravilhas. E numa dessas ocasiões deu-se o fato extraordinário, que seu biógrafo nos narra da seguinte maneira: "Aqui, orando um dia, inflamado todo em desejos de saber, pediu à Soberana Mãe novo subsídio de resplendores, quando, de repente, lhe deu a cabeça um estalo: e como se quisesse a Graça com o sonoro do estrondo dar sinal do resplandor do Céu, que descia, sentiu que lhe arraiava naquela mais nobre região da alma uma nova luz dissipadora das trevas, que até então a oprimiam. Foi tal o abalo, que, naquela ocasião, experimentou na cabeça, e tão excessiva a dor, que (como referia quem lh'o ouviu) lhe parecia que morria".

"Sem dúvida", acrescenta, logo a seguir, André de Barros, "que a mão Onipotente do Artífice Divino, que reformava e afinava aqueles órgãos no vivente, não quis, para recordação do favor, impedir um efeito tão natural ao sensitivo. Desde esse ponto ficou com aquela clareza de entendimento, agudeza de engenho e sagacidade de memória, que, na facilidade de perceber e tenacidade de conservar o que lia, em todas as idades admirará o Mundo"[4].

O próprio Vieira será muito mais sucinto no narrar os passos iniciais e decisivos de sua vocação e inspiração eclesiástica. Em uns apontamentos do próprio punho, hoje perdidos, e que, no entanto, ainda pôde consultar e utilizar o citado André de Barros, escreveu esta lembrança: "Aos 11 dias do mês de março de 1623, ouvindo uma história do Inferno em uma pregação de tarde do padre Manuel do Couto, me deu Deus a primeira inspiração eficaz de entrar Religioso"[5]. Um mês depois, já a inspiração se achará

4. André de Barros, *op. cit.*, p. 8.

5. *id.*, p. 9.

convertida em firme resolução, segundo ele mesmo escreve em seus apontamentos: "Aos 11 de Abril de 1623", são palavras suas, "me resolvi a ser Religioso, passando junto à Igreja de Nossa Senhora da Ajuda"[6].

Quer se relacione à sugestão de uma crença no poder misterioso de certos números, quer se deva à pura casualidade, é para notar a circunstância de caírem num mesmo dia de cada um de três meses seguidos os passos mais decisivos do início de sua carreira eclesiástica. O "sermão do inferno" pregado pelo padre Manuel do Couto, que determina sua primeira orientação naquele sentido, verifica-se a 11 de março. De 11 de abril seguinte é a deliberação que toma de fazer-se religioso. Finalmente a 11 de maio ingressará como noviço na Companhia.

Por estranha que pareça à mentalidade hoje dominante, a crença na virtude milagrosa de determinados números, em particular dos números ímpares, o mesmo não ocorreria na época de Vieira. Ele próprio fará alusão mais tarde aos preceitos pertinentes sobretudo aos encantos mágicos e diabólicos que favorecem aqueles números. Num dos sermões, o XXV da série *Maria, Rosa Mística*, lê-se que "a Arte Mágica de nenhum modo se serve de números iguais, ou pares, senão sempre de número desigual, ou ímpar". Por outro lado, o Divino Encantador, que é Cristo, não desdenharia de valer-se desse mesmo instrumento, "para que também de número a número fosse proporcionada a oposição de um feitiço a outro feitiço e de um encanto a outro encanto"[7].

6. *id*, p. 594.

7. P. Antônio Vieira, *Maria Rosa Mystica Excellencias Poderes, e Maravilhas do seu Rosario, compendiadas em Trinta Sermoens Asceticos e Panegyricos sobre os dous Evangelhos desta Solennidade, Novo e Antigo*, pelo ..., II (Lisboa, M.DC.LXXVIII), pp. 332 ss. Desenvolvendo no mesmo sermão esse argumento, nota Vieira como o primeiro encantador que houve no mundo, o Demônio, se transformara primeiro em serpente para encantar Eva, e depois em Eva para encantar Adão. E que fez o segundo encantador, Cristo, para desfazer o antigo feitiço? Decretou, não de o vencer poder a poder (que fora pouca glória), mas de o enganar e encantar de arte a arte. "Pois assim", diz, "como Cristo se figurou na serpente do deserto para contrapor serpente a serpente, e assim como morreu em ũa Cruz para contrapor árvore a árvore, e assim como foi pregado nela ao meio dia (porque ao meio dia foi vencido Adão, como se colhe do texto: *Deambulantis in paradiso ad auram post meridiem*), assim foi conveniente e necessário que no último instrumento e encanto universal do Rosario, ordenado para desfazer todos os feitiços do Demonio, o número também se contrapusesse ao número e o desigual ao desigual, e por este modo se correspondessem e contrariassem em tudo, ũa arte com outra arte".

No caso não seria despropositada, talvez, a suspeita de que, tendo caído num dia 11 de março — o terceiro mês do ano — a sua primeira inspiração de fazer-se religioso, as demais coincidências notadas não fossem inteiramente involuntárias. No mesmo sermão em que dá conta dessa preferência da magia pelo que chama números desiguais, ele próprio assinalará ainda, posto que o não relacione com a história de sua vocação e iniciação, o fato de serem três as partes em que fora decidido dividir o rosário e de que "às décadas das Aves-Marias se acrescentasse um Padre-nosso, para que as orações fossem onze".

Ainda não completara Vieira um ano de noviciado, quando se deu a primeira invasão holandesa no Brasil, de que iria resultar a ocupação da cidade do Salvador por quase um ano, a começar de 9 de maio de 1624. Cinco dias após a reconquista, emite ele os votos do biênio e passa a completar o estudo de letras, já antes iniciado. Só a boa reputação de que desfrutaria entre seus mestres pode explicar a incumbência, que então recebe, de redigir a Ânua da Província do Brasil. Composta primeiramente em latim e logo vertida ao português, com a data de 30 de setembro de 1626, é esse o primeiro escrito seu cujo texto se conhece[8].

Pela mesma época já se iniciara também no magistério, e não deixa de ser significativo ter escolhido para preleções o teatro de Sêneca, sobre o qual não haveria, até então, comentário no Brasil. Do adolescente que tanto se comovera três anos antes com os quadros das penas infernais traçados pelo padre Couto do púlpito, sem dúvida com aquelas tintas carregadas de que em ocasiões tais se serviam os padres da Companhia, pode pensar-se que não se mostraria impassível em face da coleção de horrores que formam as obras do trágico latino.

8. Publicada pela primeira vez integralmente nos *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, XIX (Rio de Janeiro, 1897), pp. (Sergio não incluiu os números das páginas. A. C.), incluiu-a J. Lúcio de Azevedo nas *Cartas do Padre Antonio Vieira*, I (Coimbra, 1925), pp. 3-74. Serviu para essas publicações o manuscrito apógrafo daquela mesma biblioteca, que traz este título: "Annua ou Annaes da Provincia do Brasil dos dous annos de 1624 e de 1625. E sucessos respectivos às Cazas que por esse tempo conservarão naquele Estado os extinctos Jesuitas: E por dizer respeito à mesma Narração se tracta da Violenta entrada que os Hollandezes fizeraõ naquellas p.[tes] e principalmente na Cid.[e] da Bahia com a curioza exposição da sua situação progressos e miudas circunstancias dessa falta (?) e attrevida Invasão. Escripta por commissão e obed.[cia] dos seus Superiores pelo Padre Antonio Vieira da mesma Companhia".

Nos escritos e sermões que comporá mais tarde, ele há de reservar sempre a Sêneca um lugar de realce entre os clássicos de sua predileção, e contudo é o Sêneca das cartas a Lucilius e dos tratados morais e filosóficos, não o das tragédias, que terá nesses casos a primazia. Aquele pensamento antes pragmático do que especulativo, aliado à expressão conceituosa ou pungente, à agudeza, à argúcia epigramática, às metáforas e antíteses de seguro efeito, tinha todas as condições para merecer as boas graças do predicador luso-brasileiro. Não é necessário acrescentar que, nesse ponto, Vieira se acha longe de ser uma figura isolada no seu século, mesmo entre autores de tendência ascética ou mística. Na oratória particularmente, e na própria oratória sacra, se o senequismo não logra desalojar de seu soberano pedestal o ciceronianismo, como ainda há quem o pretenda — pois ao menos nos países ibéricos e em geral no mundo latino é a Túlio, como então se dizia, que continuam a conferir o principado da eloqüência e da prosa clássicas —, parece inegável que entre os autores e o público seiscentista ele encontra uma sensibilidade congenial.

Um pouco mais surpreendente é, talvez, a sedução exercida sobre o futuro predicador, e aparentemente desde cedo, por um poeta que, embora fosse objeto, durante todo o século XVII, de um culto igualmente considerável, recrutaria seus adeptos confessos, de preferência na literatura e naturalmente na poesia profanas. Sabe-se no entanto que a ele, a Ovídio, o Ovídio das *Metamorfoses*, chegou Vieira a dedicar um comentário hoje perdido. É ao menos o que nos informa ainda André de Barros em sua biografia, acrescentando que esse seu trabalho tinha-o ele em "particular apreço"[9].

De qualquer modo não poderia Vieira render mais expressivo tributo ao sulmonense do que no compará-lo vantajosamente, e como "filósofo", ao próprio Sêneca. É o que fará no sermão da Glória de Maria Mãe de Deus, pregado em Lisboa em 1664, quando, depois de reportar-se à sutileza dos exemplos com que no *De Beneficiis* se discute sobre se pode um filho exceder em excelência ao próprio pai, acrescenta textualmente: "Ouçamos a outro filósofo, que, melhor ainda do que Sêneca, conheceu os afetos naturais e não só em mais harmonioso estilo, mas com mais profunda especulação que todos, penetrou a anatomia do coração humano. Faz

9. André de Barros, *op. cit.*, p. 13.

paralelo Ovídio entre os dois primeiros Césares, Júlio e Augusto, aquele pai, e este filho..." O paralelo a que alude é o do final das *Metamorfoses* onde a alma de Júlio César, divinizado por Augusto, reponta no céu em forma de um cometa e se rejubila ao ver como as ações deste são maiores do que as suas[10].

Mesmo em um autor tão mal afeito aos raciocínios abstratos, como é o caso de Antônio Vieira, para quem sempre há de importar menos demonstrar efetivamente alguma tese especulativa do que discernir estranhas e inesperadas "correspondências" a que o próprio mistério em que parecem envoltas deveria conferir a força de rigorosas demonstrações, esse simples confronto tem qualquer coisa de insólito. O que Ovídio poderia dar-lhe era, quando muito, um inesgotável repertório de *exempla*, o recurso de que tanto se serviam em suas prédicas os padres da Companhia. Esse seu préstimo fora já reconhecido, aliás, durante a Idade Média e mesmo antes. De Santo Isidoro de Sevilha, sabe-se certamente que o lera, e às fábulas das *Metamorfoses* recorreram com freqüência os pregadores medievais, ora no intuito de mostrarem a imoralidade do paganismo, ora, como no caso de Vieira, para das mesmas fábulas extraírem alegorias morais e ornatos com que seduzirem mais vivamente os fiéis.

Neste último ponto residia, porém, toda a importância que pode assumir Ovídio, entre outros e mais do que outros poetas do paganismo, a ponto de chegar a receber o epíteto de "filósofo". Para mais claramente entender aquela importância seria preciso partir, no caso de Vieira, daquela sua dificuldade ou até incapacidade radical para mover-se no mundo das idéias e do puro raciocínio. Satisfaz-se com as pretensas "demonstrações" proporcionadas pelos signos e paralelos fantásticos que sua argúcia descobre e que, muitas vezes, sobretudo quando parecem empolgar mais vivamente a imaginação, deixam de ter um sentido puramente metafórico a fim de ganharem uma verdadeira determinação ontológica. Longe de serem simples adorno ou resplendor e auréola da verdade, passam a ser, nada menos, veículos da verdade, e tanto mais decisivos quanto mais brilhantes.

A fonte de toda filosofia, segundo essa espécie de critério, só pode ser aquela famosa "agudeza e arte de engenho" cuja variedade e excelência foram tão exaltadas por outro jesuíta de seu

10. P. Antônio Vieira, *Sermoens* do..., II (Lisboa, M. DC. LXXXII), pp. 32 s.

século, o espanhol Baltasar Gracián. De onde o ter engenho chega a ser, para o nosso orador, uma das mais altas virtudes que se possam atribuir a qualquer homem. Precisamente de Ovídio dirá ele, em um dos seus sermões, que foi "o mais engenhoso de todos os poetas"[11]. E em outro lugar ainda se referirá ao autor das *Metamorfoses* como "aquele engenho que, melhor que todos, soube exprimir os afetos da dor..."[12].

Se o poeta latino o ajudava, mais eficazmente do que outros, a exercitar com seus mitos aquele ato do entendimento que, nas palavras de Gracián, serve para exprimir "primorosa concordância numa correlação harmônica de dois cognoscíveis extremos"[13], só essa vantagem bastaria para compensar abundantemente os danos que muitos autores piedosos, mormente na época da Contra-Reforma, descobriam no recurso a certos clássicos da Antiguidade pagã.

O próprio Santo Inácio de Loiola, ainda que não chegasse a excluir a obra de Ovídio de entre os livros de Humanidades latinos e gregos que se poderiam ler nos colégios, assim como excluiu a de Terêncio — mesmo depois de limpa e expurgada pelo padre André Frusio, que mudara em amor conjugal tudo aquilo que nas comédias lhe parecera desonesto —, é inegável que a abrange quando manda, nas *Constituições* da Companhia, que, tanto nas universidades como nos colégios, se leiam aqueles livros só depois de cuidadosamente desembaraçados do que possa ofender a moral. E também quando recomenda seja evitada a leitura até dos escritos sem suspeita de má doutrina, sempre que seja suspeito o seu autor, pois que levariam a tomar afeição pela obra desse autor "e do crédito que se lhe dá no que diz bem, se lhe podia dar depois no que diz mal". Além disso, acrescenta, "é raro que algum veneno não se misture naquilo que nasce de um coração cheio dele"[14].

Foi certamente por influência de um escrúpulo semelhante que, pensando menos, todavia, nos padres ou mesmo nos estudantes, do que nos outros fiéis, o jesuíta espanhol Terrones del Caño, em sua *Instrucción de Predicadores*, escrita quando ainda em Vieira não se tinha manifestado a vocação eclesiástica, recomenda que

11. Cf. *Maria Rosa Mystica*, cit., p. 250.
12. *Sermoens*, I (Lisboa, M. DC. LXXIX), p. 878.
13. Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, I. Disc. 2º.
14. S. Ignacio de Loyola, *Obras Completas* de ... (Madri, 1952), pp. 474 s.

nos sermões onde se cite algum passo de Ovídio, ou de outro autor, inclusive dos contemporâneos, que trata de matéria vã ou lasciva, ao menos não seja citado seu nome[15]. Certamente para que os fiéis não venham a incorrer no risco, tão temido do fundador da Ordem, de se afeiçoarem vivamente àqueles que escreveram tantas coisas contrárias à Fé e aos bons costumes.

Do filho de Cristóvão Vieira Ravasco pode dizer-se que só seguirá em parte e moderadamente semelhante advertência. Um erudito pesquisador que examinou ultimamente o caso, pôde apurar como a variedade e qualidade das suas citações são um indício de que leu e releu assiduamente, mais tarde, as obras do poeta latino. Em seus sermões, Ovídio vem citado, segundo verificou, umas 40 vezes ao todo e, se se tiver em conta o restante das suas produções, inclusive e principalmente a *História do Futuro*, esse número se elevará a meia centena. Muitas vezes parece ele, em tais referências, acomodar-se às advertências da *Instrucción de Predicadores*, deixando de nomear um autor que gozava de tão má reputação entre os eclesiásticos mais rígidos, embora se utilizasse de seus versos. Limitava-se, então, a fornecer indicações pouco precisas: os antigos, as fábulas, a poesia, os poetas... Ou evocava discretamente a fonte censurada, aludindo apenas a alguma personagem tratada em seus livros. No entanto, uma vez ao menos, em três, lá aparece com todas as letras[16], seguido, não raro, dos férvidos louvores de quem o pronunciasse com a boca cheia, contra os preceitos expressos de Terrones.

Assinala o mesmo pesquisador que, se Ovídio era indesejável no púlpito, para muitos tratadistas, o fato é que desde cedo se admitiu a sua leitura nos colégios da Companhia. E observa como o próprio Vieira há de ter aprendido seu latim, ainda menino, no

15. Dom Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de Predicadores* (Madri, 1946), p. 87. É o seguinte o trecho aludido: "Sobre todo advierto que nunca se han de citar el autor del verso, a lo menos Ovídio, Marcial, Garcilaso, Montemayor u otros así que trataron materiais vanas y lascivas. Bastará decir 'alla vuestro poeta' o 'el otro en sua devaneos'; aunque, si fuesen Virgilio, Homero, Horacio, podrianse nombrar con algun encogimiento y un poco de desdén, y no enjaguándose la boca con ellos, como si citáramos a San Jerónimo".

16. Cf. Raymond Cantel, "Ovide e les Sermons du Père Vieira", *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, XVIII (Lisboa, 1955), p. 84. Acrescenta o autor que com 40 citações de Ovídio Vieira permanece dentro dos limites tolerados durante o século XVII.

método do jesuíta português Manuel Álvares, redigido a partir de 1566 por instâncias de São Francisco de Borja. Nesse livro, o *De institutione grammatica libri tres*, que alcançou, entre obras de autoria portuguesa, uma difusão só comparável à da epopéia camoniana, tendo sido usado em toda a Europa, assim como nas possessões de ultramar, durante dois ou três séculos, cada regra de linguagem é ilustrada com exemplos tomados a Cícero, Plínio, Quintiliano, Sêneca, Virgílio etc. E Ovídio ocupa, nesse rol, um lugar eminente, representado que se acha pelas *Metamorfoses*, os *Fastos*, os *Tristes*, as *Pônticas* e o *Íbis*[17].

O próprio Terêncio, não obstante a repugnância de Santo Inácio, também foi utilizado na "arte" de Álvares. E na seleta ou "silva" de autores ilustres, compilada pelo padre Cosme Magalhães e impressa em 1587 para ser usada igualmente nos colégios da Companhia, figuravam excertos das suas comédias e também uma peça inteira, ou quase, de Plauto. Este e também Marcial que, juntamente com Ovídio, entraria no *index* de Terrones, fora dos primeiros autores de versos latinos que se imprimiram em Portugal para os alunos dos padres jesuítas. E imprimiram-se com um prefácio do padre Diogo Fernandes, onde se pondera que "se havia neles expressões ou menos decentes, ou tão lascivas que destoassem da pureza de costumes religiosos e castos, com tal arte lhas cortamos, que nem a boa ligação sofresse, nem se lhes notasse incoerência ou falha alguma"[18].

É claro que, ao conhecimento das Humanidades greco-latinas, deveria ter precedido e excedido nele o das Escrituras e o dos Santos Padres que, ainda ao seu tempo, continuavam a ser, para alguns, os únicos autores lícitos nas prédicas, com exclusão de

17. R. Cantel, *op. cit.*, p. 83. A gramática mencionada por Cantel deve ser a "Arte Grande", que se imprimiu em 1572, o ano dos *Lusíadas*. Mais tarde, para permitir a todos os alunos o aprendizado e, àqueles de menos posses, a compra do livro, resumiu-o Manuel Álvares num compêndio de onde se suprimiram os comentários e maiores explicações que dificultavam a leitura, e é a "Arte Pequena". Não obstante sua vasta difusão, a arte alvaresiana não parece ter suplantado inteiramente, mesmo em Portugal, a do flamengo Despautério (van Pauteren), morto em 1520, que fora usada anteriormente nos colégios da Companhia. Há notícias de que ainda em 1653 se imprime dela uma edição em Braga, trazendo ao frontispício o monograma jesuítico. *Apud* Francisco Rodrigues, S. I., *Historia da Companhia de Jesus na Assistencia de Portugal*, 2º, II (Porto, 1939), p. 50 n.

18. Francisco Rodrigues, *op. cit.*, pp. 58 s.

qualquer escrito profano ou pagão. E embora, como a generalidade dos pregadores de seu tempo, não desdenhasse o socorro das *Concordâncias* dos livros sagrados, que, sem maior esforço, ajudam a encontrar as passagens apropriadas a cada circunstância particular, a exaustiva ciência bíblica revelada nos seus sermões não poderia ser suprida por instrumentos tão serviçais. A docilidade com que esses textos parecem servir aos argumentos e cavilações mais inesperados de suas prédicas há de notabilizar-se em breve tempo, e um diplomata inglês, sir Robert Southwell, a ele se referirá mais tarde, sem injustiça, dizendo que tem a arte de fazer com que as Escrituras digam o que melhor lhe apraz[19].

É já nesses anos de formação que se aprofundará ele nos estudos bíblicos, sobretudo os do Velho Testamento, pelo qual guardará toda a vida uma particular estima. Se é exato que ainda estudante, talvez — seu biógrafo André de Barros não chega a precisar este ponto —, chegou a ditar um trabalho sobre Ovídio, além das preleções sobre as tragédias de Sêneca, estas dadas logo que se iniciou no magistério e antes de ordenar-se, sabe-se que aproximadamente pela mesma época, ou seja, entre 1627 e 1628, compôs, depois de Mario, um comentário literal sobre Josué e, depois de Zeno ou Célio Panônio, outro, já não literal, mas em "cinco sentidos" dos Cantares do rei Salomão.

Destes últimos trabalhos temos notícia por um seu depoimento pessoal, redigido, passado muito tempo, quando já no cárcere, em Coimbra, cuidará de defender-se das acusações contra ele movidas pela Santa Inquisição. Quase simultaneamente com aqueles estudos bíblicos, chegaria também a compor uma *Filosofia* própria, cuja perda é irreparável, sem dúvida, para os que pretendam hoje melhor compreender suas idéias e sua biografia interior. De fonte segura sabemos, no entanto, que a aprendizagem filosófica ele só a iniciaria, em verdade, depois de concluído o magistério e que, tirado o grau de mestre em artes, passou à da teologia. Segundo se deduz de seu próprio testemunho, acima referido, consentiram-lhe os prelados que, durante esse tempo, não tomasse ele postila e compusesse por si mesmo as matérias que lecionavam os mestres.

---

19. *Apud* C. R. Boxer, *Salvador de Sá and the Struggle for Brazil and Angola 1602-1686* (Londres, 1952), p. 168 n. São estas as palavras de Southwell: "The famous Jesuit Antonio Vieira, who, besides his natural eloquence has the art of making the scriptures say what he pleases".

Consta que num prazo de 15 dias pôde receber as ordens maiores, rematadas a 10 de dezembro de 1634 com o presbiterato[20].

Pouco antes ou, mais exatamente, durante a quaresma de 1633, quando pela primeira vez pregou em público na Bahia, revelara sua excepcional capacidade de comover e edificar os auditórios. Não tinha embarcado ainda para o Reino, o que só fará em 1641, quando lhe chegou uma ocasião bastante oportuna para exercer e fazer admirar aquela capacidade, a propósito de um sucesso que deveria ser singularmente grato aos corações lusitanos e católicos, mormente na colônia e cidade diretamente feridas por ele. O fato é que, a partir de 16 de abril de 1638, tinham porfiado os holandeses, durante mais de 40 dias, desembarcar pela segunda vez na Bahia. O malogro final da tentativa, ante a inesperada resistência que encontraram os hereges, servira, não apenas para alimentar o natural regozijo dos moradores, como ainda para restituir sua confiança nas próprias forças, que se perdera com a invasão anterior ou ficara, ao menos, seriamente abalada. Fazendo-se intérprete desses sentimentos, em toda uma série de prédicas iniciada duas semanas em seguida à retirada do inimigo, pôde Vieira ter definitivamente consagrado seu prestígio.

Não é fácil ajuizar das possíveis sombras que a semelhante prestígio terão acarretado as críticas movidas por ele ao sebastianismo ou os encômios que tributou além disso, e até mesmo depois da aclamação de D. João IV — enquanto não fora ainda conhecida no Brasil —, ao "invictíssimo monarca Felipe IV, o Grande". A seita dos sebastianistas, ainda que formasse minoria no Brasil, como no Reino, não deveria ser encarada com antipatia pelos muitos que, embora ocultamente, professavam um patriotismo antiespanhol, já que era apenas a forma exacerbada desse patriotismo. Entre seus próprios companheiros de roupeta encontraria Vieira,

---

20. Cf. Dom Romualdo Antonio de Seixas, "Breve Memoria Acerca da Naturalidade do Padre Antonio Vieira", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX (Rio de Janeiro, 1898), p. 32, onde se lê, extraída do livro das matrículas de ordenandos do Bispado da Bahia, que serviu no ano de 1634, a certidão de matrícula da ordem de presbítero que recebeu Antônio Vieira naquele mesmo ano, a 10 de dezembro, domingo segundo do Advento, dada *extra-tempore* nas casas de moradia do senhor bispo Dom Pedro da Silva. Veja-se igualmente Serafim Leite em *História da Companhia de Jesus no Brasil*, que dá a data certa. Outros historiadores e biógrafos, inclusive um dos mais seguros e informados, João Lúcio de Azevedo, repetem o engano, sem graves consequências, de André de Barros, que escrevera 1635.

provavelmente, quem levasse as reservas, freqüentes então entre religiosos, ao regime dos Felipes, até ao pensamento de uma insurreição nacional.

De um deles, do padre Luís Álvares, conta-se, talvez sem fundamento, que escolhera audaciosamente para tema de um sermão pregado na Capela Real de Lisboa, em presença do cardeal arquiduque Alberto, governador do Reino, o *Surge, tolle grabatum tuum et ambula*. E dirigindo-se a ele teria traduzido a apóstrofe, aplicando-a à situação: "Sereníssimo príncipe, querem dizer estas palavras: levantai-vos depressa, tomai o vosso fato e ide para vossa casa". Outro, diante de Felipe II, teria explicado o texto relativo ao apóstolo homônimo do rei, *Philippe, que videt me, videm et patrem*, aludindo aos direitos da duquesa de Bragança à Coroa, por seu pai, o infante D. Duarte[21]. E o próprio Vieira, nas primícias de sua vida pública não se deixara, num sermão pregado no ano de 1634 em Acupe, termo da cidade da Bahia, durante a festa de São Sebastião, levar a certas expressões deliberadamente ambíguas que, para os ouvintes, mal dissimulariam sua própria crença na realidade do "Encoberto"?

O mesmo Sebastião que, sob as aparências de servidor e confidente de Diocleciano encobrira a realidade de confitente e servidor de Cristo, "*encobriu* a realidade da vida debaixo da opinião da morte...". Não é essa, sob as vestes alegóricas tão do gosto da época e dos pregadores, a mesma doutrina que continuavam a professar aqueles que confiavam numa sobrevivência e vitória final de seu rei, homônimo do santo?

Na mesma prédica referira-se Vieira a Jacó, que, em presença da túnica ensangüentada de José, resolve sem mais inquirição que este era morto, dando menos crédito, assim, à fé do que à vista. Lembrara ainda que, se alguém, movido de piedade diante do sacrifício iminente de Isaac, afastasse os olhos do altar onde Abraão atara o filho e daí a pouco visse como, depois de arder a vítima, tinham ficado as cinzas, não hesitaria em crer que fossem as do moço malogrado. Seria essa a opinião, não, porém, a realidade. O mesmo sucedera àqueles marinheiros de Jofe desde que viram Jonas tragado pela baleia. Apenas esse sucesso não fora tão fatal quanto parecera aos olhos dos marujos. Posto que tragado pela baleia — e não era senão uma ilha errante em que ninguém podia

21. J. Lúcio de Azevedo, *A Evolução do Sebastianismo* (Lisboa, 1947), pp. 62. s.

tomar porto —, passados dias e noites, o "encoberto Jonas" reaparecia são e salvo, desembarcando com assombro nas praias de Nínive[22].

Até neste último pormenor da misteriosa ilha inacessível, sem falar na palavra "encoberto", aplicada aqui só no sentido literal e mais grosseiro a Jonas, queria o pregador acenar, no sentido alegórico, mas de modo transparente, à crença popular de que El-Rei D. Sebastião se achava numa ilha estranha e nunca vista onde deveria permanecer até o momento próprio e marcado pelas profecias. A aparente reviravolta que se processou no espírito do jovem Vieira, o oportunismo de que daria mostras — na ocasião, em verdade, menos oportuna — verificou-se quando, poucos anos depois, com a reflexão ponderada que traz a idade mais madura, passou a exaltar o soberano estrangeiro, na ignorância ainda dos acontecimentos que haviam marcado, em Portugal, o colapso de seu domínio.

Não entraria nesse "oportunismo" algum traço daquela cautelosa técnica ou, diga-se logo, daquela hipocrisia que "encobre habilmente o alcance do pensamento íntimo, no que tinha de crítica nociva (pessoalmente muito perigosa) para ostentar as verdades de caráter público e tradicional" e que, no entanto, não consiste em falar seriamente de tais verdades sem lhes dar crédito, traço esse em que um crítico de nossos dias pôde, bem ou mal, encontrar uma das características da mentalidade gerada pela Contra-Reforma[23]?

Que Antônio Vieira confiasse ao mesmo tempo, quando muito segundo as ocasiões, na versão segundo a qual o "Encoberto" era uma realidade e ainda em que El-Rei Felipe IV representava dignamente a melhor tradição lusitana sendo verdadeiro e legítimo herdeiro de D. Sebastião, sem deter-se em considerar a incompatibilidade entre uma e outra crença, é coisa que, embora repugnante ao nosso moderno racionalismo, não o seria tão vivamente naqueles tempos em que a coerência pessoal e a razão ainda tinham menos força do que a autoridade e a tradição.

Em época ainda alheia à idéia de que o homem encontra em si mesmo o melhor instrumento para alcançar a verdade perene e válida para todos, sempre que se desembarace desse lastro morto da tradição e da autoridade, deveriam parecer menos censuráveis

---

22. *Sermoens* (Sergio não completa a citação. A. C.)

23. Americo Castro, *El Pensamiento de Cervantes* (Madri, 1925), p. 249.

do que nos parecem hoje as atitudes dos que, não raro contra as próprias convicções, se curvam temerosos diante de um poder externo. Aquela noção, que só a partir do cartesianismo se iria generalizar, contrasta frontalmente com a mentalidade dominante em outros tempos, inclusive e em particular no século XVII. Pode-se dizer, toscamente embora, que, segundo essa mentalidade, os meios necessários para chegar-se ao conhecimento da verdade se encontram sobretudo fora e acima de nós.

Assim, quem se funda unicamente em si mesmo, naquilo a que depois se chamaria enfaticamente nossa "razão natural", funda-se, em verdade, não na razão, mas na opinião, insuflada em grande parte pelos afetos. Por isso, mais seguro é aceitar docilmente o império de um poder injusto do que o de uma íntima convicção, mesmo onde esta pareça traduzir a própria evidência: à origem de toda convicção acha-se, com efeito, a fragilidade e malícia do entendimento humano, ao passo que na injustiça tanto pode manifestar-se a cólera dos céus como esconder-se a divina clemência.

E essa crença na falibilidade da "opinião" — palavra essa que nos próprios escritos de Vieira se apresenta quase sempre como antítese da verdade — é o que determina, talvez, muitos dos gestos que para o individualismo e racionalismo dos nossos tempos parecem ditados unicamente por uma cautela oportunista.

Ora, precisamente os jesuítas foram inúmeras vezes acusados, e não apenas pelos adversários da Companhia, de uma inexcedível facilidade de acomodação aos caprichos dos detentores do poder, por mais que sua teoria acerca da jurisdição do papa sobre as autoridades seculares, além de certas expressões equívocas de alguns dos seus doutores, tivesse suscitado contra eles outra acusação, até certo ponto incompatível com a primeira, a de apologistas do regicídio. De qualquer modo não há dúvida que em seus escritos se podem encontrar com significativa freqüência — mas estariam isolados nisso? — sinais de uma transigente complacência ou de uma prudência exagerada no trato dos poderosos, sempre que não fossem estes adversos aos próprios interesses da Igreja e ao aumento e prestígio da Ordem.

Mesmo em um livro como a já citada *Instrucción de Predicadores*, que Antônio Vieira sem dúvida conheceu, são advertidos os padres inexperientes e bisonhos sobre a cautela e destreza com que se devem haver quando cheguem em terra deles desconhecida.

Primeiramente hão de informar-se das pessoas que podem ser abertamente censuradas do púlpito sem inconvenientes maiores, pois tudo — escreve — há de ter seu lugar e propósito.

Onde importa mais a cautela, diz ainda, é com os auditórios reais, "porque verdadeiramente não hão de ser repreendidos em público, nem eles, nem os prelados, de modo a que o povo possa perceber suas falhas, pois se irritam e não se emendam". Contra muitos que poderiam objetar a uma tal prudência lembrando o exemplo de São João Batista, que "repreendeu em público ao rei Herodes por seu amancebamento", não se perturba Terrones. Apesar de se responder, em geral, que assim o fez, pondera ele, "tenho para mim que o repreendeu em segredo, conforme se deduz daqueles pronomes: *Dixit illi: non licet tibi habere uxorem fratris tui*. De maneira que, aparentemente, falava-lhe a sós, se é que não lhe falou amigavelmente ('lo debió parlar a la amiga'), e disso veio a resultar a morte do Batista, e quis Deus que se escrevesse e soubesse de tudo". Esses fatos levam-no a repetir o salutar conselho dado aos pregadores novatos: "Es menester muchos ojos para ver como se han de tocar y cerrar las heridas de sujetos tan delicados"[24].

Podem ser lembradas aqui as alusões atribuídas a certo jesuíta, em presença de Felipe II sobre os direitos dos duques de Bragança à Coroa portuguesa ou a intempestiva apóstrofe de Luís Álvares ao cardeal-arquiduque que governava o Reino em nome de Sua Majestade Católica. É inegável que, entre os jesuítas portugueses, assim como entre outros eclesiásticos, sobretudo após a famosa querela do real d'água e de outras medidas prejudiciais aos seus interesses, muitos, fosse por patriotismo, fosse por aversão aos soberanos da Casa d'Áustria, se mostraram, às vezes indiscretamente, partidários da restauração da monarquia lusitana separada de Castela e à coroação do duque de Bragança.

A tanto chegara seu partidarismo que o geral Aquaviva — o mesmo que, para não incompatibilizar a Companhia com a Casa de França, ordenara, em virtude da "santa obediência", que envolve pecado mortal para os transgressores, ordenar aos padres que evitassem até mesmo em conversas íntimas, pretender a legitimidade, em determinadas circunstâncias, de movimentos tendentes a afastar um tirano do poder, acrescentando que os reincidentes

24. Don Francisco Terrones del Caño, *op. cit.*, p. 96.

ficariam sujeitos a excomunhão, suspensão, inabilitação para qualquer posto e outras penalidades — julgou avisado refrear aqueles zelos. Achava o geral que, se os religiosos da Companhia favorecessem os contrários da monarquia espanhola, "não se seguiria somente muito desserviço de Deus Nosso Senhor, mas também à Companhia muito dano nesse reino e em Espanha, e ainda em outras muitas partes, que quem não via a conexão das coisas não podia facilmente avaliar"[25].

Chegaria o fervor dos padres que não podiam ver essa "conexão às coisas" a ponto de desafiarem, porém, publicamente e, segundo se deixa supor, sem incorrerem em castigo, o arquiduque Alberto e o próprio Felipe II? Seja como for, aquelas explosões podem merecer hoje, quando muito, o crédito que se há de dar a notícias de segunda e terceira mão, chegadas até nós através de depoimentos muito posteriores às supostas ocorrências e dados de qualquer modo por pessoas interessadas — no caso onde entra Felipe II, a pessoa fora o próprio Antônio Vieira — em mostrar o zelo da Companhia pela Casa de Bragança ou em quem o sincero fervor e a paixão poderiam insensivelmente impedir uma serena objetividade na narração dos fatos históricos.

Do padre Luís Álvares sabe-se que fora eloqüente partidário de um rei português para sua terra e parece que constante seguidor do prior de Crato, não obstante a desestima que a maioria da Companhia votava, com muito boas razões, ao pretendente infeliz da Coroa lusitana. Se é exato, conforme o pretendem depoimentos tardios e naturalmente suspeitos, que levou seu ardor até a audácia de, em sermão público, insinuar, tão abertamente quanto possível, ao cardeal-arquiduque, a conveniência de largar Portugal aos portugueses, mais certas, ao menos porque documentadas, são outras palavras que disse em 1589 o mesmo Luís Álvares, já sob o reinado de Felipe II, onde parece desmentir, com a mesma ardente vibração, suas expansões de sentimento nacional.

Falando, com efeito, naquela data, em cerimônia que se destinava expressamente a celebrar a memória do rei D. Henrique, não deixará ele de aludir à "felicíssima sucessão que Deus Nosso Senhor deu a este bom rei", acrescentando ainda: "Vemos a real

---

25. *Apud* Francisco Rodrigues, S. J., *op. cit.*, 3º, I (Porto, 1944), p. 327. Sobre as advertências do geral Aquaviva aos padres da Companhia que sustentassem a legitimidade da deposição violenta dos tiranos, cf. J. Brodrick, *The Economic Morals of the Jesuits* (Londres, 1934), pp. 35 s.

coroa destes reinos posta sobre a cabeça do muito alto e muito poderoso rei e senhor nosso Felipe. Com tal sucessão, ainda que perdemos muito, parece que não perdemos nada, antes porventura, se me dais licença, que ganhamos e melhoramos...". Reproduzindo-lhe tais palavras, um historiador, ainda em nossos dias, se refere à "necessária circunspecção" e habilidade com que se houve o orador, capaz, como outros, se é que ainda guardava ressentimentos contra a ocupação estrangeira, de se deixar persuadir "por justas conveniências e pelo temor de Filipe II"[26].

Não agirá diversamente Antônio Vieira que, a despeito daquele sermão juvenil onde aludira desassombradamente ao "Encoberto", interpretando por ambigüidades e jogos de palavras, em favor do rei desaparecido, encarnação da idéia nacional lusitana sob um jugo estrangeiro, certas palavras que literalmente se referiam ao santo do mesmo nome, não há de hesitar, depois, em tecer louvores ao "invictíssimo monarca Felipe IV, o Grande". A diferença entre os dois casos está apenas na ocasião e oportunidade em que se deram. A alta "circunspecção" de Luís Álvares fizera-se valer num momento em que o poderio da casa espanhola se achava ainda em seu zênite: o próprio orador, tendo falecido no ano seguinte àquele em que pronunciara seu sermão sobre o cardeal-rei D. Henrique, não chegaria a testemunhar o epílogo desse poderio em Portugal e, portanto, as possíveis vindictas dos mais exaltados patriotas.

Ao colocar o soberano estrangeiro num pedestal mais alto do que o do seu antecessor português, quando seu propósito expresso deveria ser a exaltação deste último, Álvares demonstrara, na hipótese menos desfavorável, esse excesso de prudência que em todas as épocas desagradou aos exaltados e, certamente, não só a eles. E tanto mais notável pareceria semelhante atitude quanto partira do mesmo pregador que, justamente às vésperas da inditosa jornada d'África, tinha escusado, num sermão, a temeridade de D. Sebastião, dizendo que "todo amor e zelo, quando é muito dividido, tem excessos nos cometimentos..."

A infelicidade de Vieira, se assim se pode dizer, consiste nisto apenas, que suas palavras excessivas foram pronunciadas quando o "invictíssimo" soberano já o deixara de ser em Portugal. Por outro lado, deve-se considerar que havia muito de formal naquele

26. Francisco Rodrigues, S. J., *op. cit.*, 2º, II (Porto, 1939), p. 440.

mesmo excesso: durante o século XVII, e não só entre povos ibéricos, uma opulenta adjetivação era de regra quando se tratasse de monarca reinante, mormente em solenidades públicas e religiosas, e teria o mesmo valor que têm hoje certas fórmulas convencionais de polidez e respeito, em que os encômios superlativos perderam o significado ordinário. Não há prova, além disso, sem embargo de várias manifestações de desafeição à casa reinante espanhola, de que a maioria da população portuguesa acreditasse até então nas perspectivas de uma rebelião vitoriosa ou afagasse a esperança dela. É notório, aliás, que na eclosão do movimento de 1640 a massa popular esteve ausente.

A grande surpresa com que foi logo acolhida no Brasil, como o fora no Reino, pelas mais diversas camadas da população, a vitória da idéia emancipadora prova, porém, que quase todos a desejavam no íntimo, ainda quando parecessem conformar-se, de bom grado, com a situação até então dominante. É que o próprio orgulho nacional raramente capitula de bom grado ante evidências que possam desaboná-lo; para não se ver humilhado, busca meios de lisonjear-se até com os reveses que deveriam abatê-lo.

Efetivamente, o entusiasmo que puseram logo no apoio ao duque de Bragança muitos daqueles mesmos que, pouco tempo antes, ainda ostentavam sua fidelidade a Felipe IV, seria tanto menos suspeito de insinceridade quanto a causa nacional parecia agora insegura e votada talvez ao malogro. Os que a abraçavam num momento difícil bem sabiam os riscos a que os expunha sua atitude.

Chegando ao Reino na embaixada que mandou o vice-rei do Brasil, de que participou juntamente com outro padre da Companhia, o cronista Simão de Vasconcelos, conheceu Vieira pela primeira vez o preço da devoção que muitos tinham mostrado à causa agora abominada. Desde Peniche, onde desembarcou a 28 de abril de 1641, conheceu a embaixada os extremos a que chegara a hostilidade do povo. O desagrado não visava ao pregador, tanto quanto ao embaixador, filho do vice-rei, marquês de Montalvão, sobre quem pairavam suspeitas de favorecer a facção espanhola, e isso porque dois parentes seus se tinham bandeado com Castela e existiam desconfianças graves contra outros membros da família.

Não se acha excluída, entretanto, a possibilidade de que as ameaças de morte e a prisão padecida pelo jovem sacerdote, logo

no dia* que se seguiu ao seu desembarque, se relacionassem a dúvidas específicas justificadas por sua atitude anterior. Salvou-o e aos demais componentes da embaixada a oportuna intervenção do conde de Atouguia, governador da praça, que os guardou em casa até que se dissipassem as primeiras desconfianças. Já a 30 podiam partir para Lisboa e avistar-se com Sua Majestade.

Todos os cronistas desse acontecimento são acordes em afirmar que já nessa entrevista foi perfeito o acordo, que nunca mais se quebraria, entre D. João IV e Antônio Vieira. Se o soberano, desde esse primeiro momento, se mostrou sensível à *lábia* do padre, como ele próprio diria, só a 1º de janeiro do ano seguinte — data do primeiro sermão que pronunciou este na capela real e talvez em Lisboa — conheceu verdadeiramente os singulares dotes do tribuno. O fato de um pregador ainda mal conhecido ter alcançado a insigne honra de fazer-se ouvir numa solenidade da Corte, e justamente em dia de Ano Novo, já abona a notícia da forte impressão que, desde os primeiros contatos, causara Vieira sobre o espírito do rei. Ou sugere ao menos que o renome alcançado por suas prédicas da Bahia pudera chegar até o Reino.

Seja como for, o triunfo alcançado nessa prova excepcional irá marcar definitivamente sua vida pública. Se os constantes protestos de cordial adesão ao novo regime não bastassem para convencer seus adversários mais renitentes, a eloqüência daquelas palavras ditas de tão alta tribuna eram de molde que dissipasse quaisquer dúvidas. Aos sebastianistas, que ele criticara em suas prédicas baianas, não deixava de lisonjear agora, aceitando e reforçando as profecias em que se fundava sua seita. Mas aceitava-as não para favorecer a crença na volta do rei de gloriosa e triste memória, e sim para, torcendo as circunstâncias, palavras e letras das trovas do sapateiro Bandarra, apóstolo daquela facção, que 100 anos antes, precisamente em 1540, anunciara, em termos ambíguos, o advento futuro de prodigiosos sucessos, beneficiar a posição ainda insegura de D. João IV.

As esperanças na vinda de D. Sebastião tinham sido apenas um engano útil que agora se dissipava, e dissipando-se deixava lugar para a fidelidade ao trono enfim restaurado e ao soberano

*. Aqui termina a cópia datilográfica feita pelo próprio Sergio, isto é, a parte que chegou a rever ao passar a limpo. Segue a cópia feita por mim dos originais manuscritos, parte que ele não reviu e deve ser lida como primeira redação. (A. C.)

aclamado. O elemento messiânico ficava resguardado e ganhava renovado vigor, uma vez que a restauração deveria constituir somente o primeiro passo para se consumarem grandiosos vaticínios, e não apenas do Bandarra. A meta final daqueles sucessos milagrosos estaria na criação de uma monarquia universal com seu centro no reino lusitano. Nascia, desse modo, a idéia do Quinto Império que Vieira, apoiando-se em argumentos cada vez mais ambiciosos, nunca deixaria de afagar.

O bom êxito da prédica de Ano Novo teve ainda uma conseqüência imediata de grande alcance. Cessada a missão que o havia levado a Lisboa, seria normal que o pregador voltasse ao Brasil. Entretanto, os notáveis serviços que à sua inteligência e eloqüência já devia a causa ainda periclitante de Portugal restaurado, e as que ela podia ainda esperar, aconselharam a sua permanência no Reino. O pregador cheio de recursos, que a todos reduzia com sua dialética, fizera-se indispensável a D. João.

Por outro lado, só o prestígio excepcional de que desfrutou junto ao monarca permitiu-lhe, talvez, publicar livremente e desde cedo, certas convicções pessoais que feriam em cheio a opinião dominante no Reino. Assim é que, já em 1643, podia manifestar seu audacioso ponto de vista favorável à gente da nação em escrito intitulado *Proposta feita a El-Rei D. João IV, em que lhe representava o miserável estado do Reino e a necessidade de admitir os Judeus mercadores que andavam por diversas partes da Europa.* Argumentando contra aquela opinião com os exemplos da Itália e da Santa Sé que não embaraçavam a presença de tais mercadores em suas terras, salientava as vantagens para a economia portuguesa da admissão de tais mercadores. E insinua já a idéia de se criarem em Portugal, à maneira do que se fazia em certos países do Norte, duas companhias de comércio.

É certo que o escrito | se | destinava a ficar secreto e, se afinal divulgou-se, em nada contribuiu para isso o seu autor. Tamanho foi o escândalo causado por sua publicação que se chegou a falar, outra vez, na possibilidade de se ordenar a volta ao Brasil do pregador régio. Contudo, não se pôs em prática nenhuma das medidas punitivas que sua audácia pareceu aconselhar mesmo a elementos da Companhia de Jesus, quando o próprio D. João IV se apressou em dizer que não se houve por desservido pelo zelo de Vieira e que estimava não padecesse ele qualquer vexação por causa do escrito incriminado.

O conceito em que na Corte era tido parece patente quando se consideram as difíceis missões diplomáticas de que, a partir de 1646, se viu incumbido na Holanda, principalmente, e depois na França. Cumpria-lhe, não apenas abrir caminho para a solução das divergências com as Províncias Unidas acerca do Nordeste do Brasil, a fim de que pudessem concentrar todas as energias nacionais na luta que assegurasse contra as ambições castelhanas a independência do país, como angariar para a causa lusitana as simpatias da França. Embora nada decisivo resultasse de tais missões, certo é que permitiram a Vieira entrar em contato com os financistas judeus de Amsterdã e com os hereges não só da Holanda como também da Inglaterra, onde chegara em circunstâncias imprevistas, levado pelos corsários que o aprisionaram quando se dirigia a Haia.

Uma das conseqüências do seu trato com os assuntos políticos e diplomáticos foi a redação, em 1648, do famoso parecer em que Vieira alvitrava abertamente a cessão de Pernambuco aos holandeses a fim de que Portugal alcançasse as boas graças e porventura a aliança dos inimigos de seu inimigo capital, que era Castela. As negociações em que se envolveu Antônio Vieira em Haia, como embaixador particular de El-Rei D. João, viam-se de certo modo prejudicadas pela rebelião dos moradores de Pernambuco que levara os holandeses à suspeita de duplicidade de parte dos lusitanos. Suspeita em parte fundada no que toca às intenções, mais ou menos dissimuladas, de alguns pregoeiros da amizade da Holanda. A estes pertencia sem dúvida o próprio Antônio Vieira, o qual, no famoso parecer que logo se tornaria conhecido sob o nome de *Papel Forte*, em nenhum caso admitia que a cessão proposta tivesse caráter definitivo, antes pretendia que o essencial era ganhar tempo. Uma vez superadas as dificuldades externas em que se debatia o Reino e assegurada a sua independência política, cumpriria aguardar a primeira oportunidade favorável para que se retomasse aos holandeses o que agora fingidamente lhes era cedido e o mais que injustamente detinham agora das antigas possessões lusitanas.

A celeuma que se levantara a propósito de uma proposta acerca da nova política seguida com relação aos judeus e cristãos-novos reacendeu-se em fins de 1648, quando de seu regresso a Lisboa. Seus desafetos, que incluíam, agora, alguns dos elementos principais da própria Companhia de Jesus, traziam à baila as relações assíduas que mantivera com os hereges e em particular com

os judeus da Holanda, não faltando mesmo quem, como frei Manuel Alves Carrilho, afirmasse que chegara a ter casamento contratado com uma hebréia rica de Amsterdã.

Essas denúncias serviram modernamente a Serafim Leite para tentar explicar a tendência profetizante de Vieira. "As discussões com os Rabinos de Holanda", observa, "se despertaram no Jesuíta o desejo de os refutar, e para isso escreveu o *De regno Christi in terris consummato* ou *Clavis Prophetarum*, devem ter influído para lhe confirmar o gosto pelas interpretações proféticas, entre as quais sobressairiam as *Esperanças de Portugal*, escritas nas margens do Amazonas, que tão caro lhe iriam custar na Inquisição"[27].

Note-se que o historiador dos jesuítas no Brasil escreveu *confirmar*, lembrado de que a doutrina do *Quinto Império* data de 1642. Poderia lembrar-se ainda de que o trato com a sabedoria de Israel, através das Sagradas Escrituras, relaciona-se nele intimamente à sua formação teológica e às peculiaridades do seu estilo de oratória sacra.

Em verdade, as suas relações com a Companhia se tornaram tão críticas em certo momento que se chegou a pensar em despedi-lo, e nesse sentido houve em 1649 uma ordem expressa do padre geral. Ordem que só não foi cumprida porque o próprio D. João IV, ouvido a respeito pelo provincial, alvitrou que se sustasse a medida. Como prova das boas graças que lhe merecia o pregador, fez Sua Majestade nesse mesmo ano, a 17 de dezembro, várias mercês a parentes seus, já que ele próprio as não quisera aparentemente aceitar[28]. Assim é que a seu pai, Cristóvão Vieira Ravasco, foi dado o "foro de fidalgo com moradia"; a seu irmão, Bernardo Vieira Ravasco, determinado que pudesse servir "sem limitações de tempo" o cargo de que era provido por três anos, de secretário do Estado do Brasil; a sua irmã, Dona Maria de Azevedo, concedida a mercê do hábito de Cristo para quem com ela casasse, e no tocante a seus cunhados, Simão Álvares Lapenha, Rui Carvalho Pinheiro e Estêvão Vaz da Costa, mandou Sua Majestade que ficasse em lembrança para, nas ocasiões que se lhe oferecessem dos acrescentamentos de cada um deles, lhes fosse devida mercê[29].

---

27. Serafim Leite, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, IV (Rio de Janeiro, 1945), p. 15.

28. *Idem*, p. 17.

29. J. Lúcio Azevedo, *História*, *cit.*, I, p. 173-4.

Outra prova da especial consideração em que era tido Vieira deu-se em princípio do ano seguinte, quando El-Rei o enviou em embaixada a Roma com dois objetivos. O primeiro consistia em "inquietar e divertir consideravelmente a El-Rei de Castela" suscitando agitações em Nápoles. Para isso, deveria informar-se do estado dos ânimos ali, instigando os cabeças dos descontentes a revoltarem-se, lisonjeando as suas esperanças e proporcionando-lhes, em caso de necessidade, socorro pecuniário. "De auxílio militar de nenhum modo se falaria", observa J. Lúcio de Azevedo, "tampouco de que o soberano aclamado, vingando a revolução, pudesse ser um dos infantes portugueses. Atear o fogo sopitado, e retirar a tempo a mão, renegando os que comprometera, para negociar com a parte oposta, tal era a missão turva do jesuíta"[30]. A ajuda pecuniária, por outro lado, não deveria exceder a soma de 50 mil cruzados pedida à França pelos fidalgos napolitanos que preparavam o levante.

O outro negócio que levaria Vieira à Itália consistia em sondar as possibilidades de casamento do príncipe D. Teodósio com a herdeira de Castela. A contradição entre esse e o propósito que determinara a outra comissão, de desviar-se a ameaça que a Portugal e à independência representavam esses poderosos vizinhos, era só aparente, conforme explicaria o próprio Vieira em um dos seus sermões. Não se tratava de desfazer o que fora feito e unir outra vez o que se tinha desunido em detrimento dos portugueses. Porque uma cláusula do projeto que acalentara El-Rei mandava que Lisboa, não Madri, fosse a cabeça do Estado ibérico. Não fora o próprio Felipe II | que | em sua prudência, "quando veio e viu Lisboa", determinara e prometera passar a Corte para ela? Com esse fim se começara a edificar aquela parte do palácio que chamavam o Forte. "Tendo Espanha tanta parte dos seus domínios no mar Mediterrâneo, tanta no mar Setentrional, e tantas e tão vastas em todo o mar Oceano, havia de ter a corte onde as ondas lhe batessem nos muros: e dependendo todo o manejo da monarquia da navegação de frotas e armadas, e dos ventos que se mudam por instantes, que política pode haver mais alheia da razão, que tê-la a cem léguas pela terra dentro, onde os navios só se vêm pintados e o mar na água, pouca e doce, que o inverno empresta ao Mançanares"[31].

---

30. J. Lúcio Azevedo, *História*, *cit.*, I, p. 175.

31. Leite, *História*, *cit.*, IV, p. 19.

Com tudo isso os agentes de Castela em Roma não viam sempre as coisas com a mesma simplicidade. Se o cardeal de Lugo, por exemplo, "em tudo eminentíssimo" e alguns outros, não viam mal na transação proposta, contra ela ergueu-se arrogante e ameaçador o embaixador espanhol. Chegou a ponto de intimar o geral da Companhia para que fizesse sair de Roma o jesuíta português, pois do contrário pagaria este com a vida suas audaciosas intrigas.

Falhara mais uma vez a ação diplomática de Vieira. O próprio soberano, ante as suas explicações, admitiu, no entanto, ter sido mal informado dos negócios de Nápoles; só agora, ante o malogro da missão, podia alcançar deles uma noção mais segura... Nada leva a pensar que o alto conceito em que era tido o jesuíta por parte de D. João fosse afetado por esses contratempos e os favores de que continuou a ser objeto seu pregador parecem corroborar as palavras do padre Antônio Barradas, prepósito da Casa de S. Roque, quando, em carta endereçada ao padre Nuno da Cunha, assistente de Portugal em Roma a 30 de dezembro de 1649, escrevera referindo-se a Vieira: "...Sua Majestade cuida que ele é o primeiro homem do mundo, e um dia destes o teve no Conselho de Estado, posto se diz não votou. Dizem mais que Sua Majestade lhe ofereceu por vezes que saísse da Companhia e lhe faria tantos e quantos (...), porém que o Padre não quer mais que viver e morrer na Companhia"[32].

À receptividade que mereciam d'El-Rei os conselhos do jesuíta devem-se, por outro lado, duas grandes vitórias alcançadas por este no mesmo ano de 1649. Uma delas foi o alvará saído a 6 de fevereiro, "sem consulta do Santo Ofício, nem de outro Conselho exceto do de Estado, mas contra o parecer deste e bastante irregularmente", mandando que os bens e fazendas dos hebreus naturais de Portugal ou do estrangeiro porventura presos ou confiscados pelo Santo Ofício por crimes de heresia, apostasia ou judaísmo, não fossem seqüestrados ou inventariados ao tempo das prisões e nem incorporados ao real fisco ao tempo das sentenças condenatórias. Justificava-se essa decisão, alegando que os ditos hebreus fariam uma companhia onde eles e os mais vassalos da Coroa entrariam com "cabedais e fazendas que lhes fosse possível...". Promulgou-se a decisão não obstante a oposição do Conselho do Santo

32. Gustavo de Freitas, "A Companhia Geral do Comércio do Brasil", *Revista de História*, VII (S. Paulo, Abril-Junho 1951), p. 327.

Ofício, que contra ela protestou sem resultado. O outro sonho de Vieira tornara-se realidade logo depois, com o alvará de 10 de março dos Estatutos, datados de 8, da própria Companhia Geral do Comércio do Brasil.

Sobre os resultados práticos dessa instituição, que só se extinguiria em 1720, não é unânime o julgamento dos historiadores e, em verdade, não o eram os dos seus mesmos contemporâneos. Contudo, embora esses resultados estivessem bem longe de corresponder às desmedidas esperanças que nela depositava seu eloqüente propugnador, parece inevitável pensar-se hoje que, sem ela, dificilmente se manteria a navegação para o Brasil. Sem ela, nota justamente um historiador dos nossos dias, mal se sustentariam as importações do açúcar na Europa, "e muito maior teria sido o prejuízo dos povos, privados do comércio colonial e privados do comércio externo, que aquele possibilitava". "O nível de vida geral teria descido. E pior que tudo, perder-se-ia o Brasil — e não se manteria a independência". Concluindo, observa o mesmo historiador: "De modo que, em conclusão, podemos dizer que a Companhia Geral do Comércio do Brasil foi num grave momento da nossa história um fator importante na manutenção da independência"[33].

Não é de admirar que muito mais tarde, em 1689, rebatendo certa observação contida na obra publicada do conde de Ericeira, onde consta que, tendo tudo quanto era necessário para ser o maior pregador do seu tempo, Vieira tinha o juízo superior, não igual aos negócios de que se via incumbido, razão pela qual estes se desvaneciam, já que os queria tratar mais sutilmente do que os compreendiam os príncipes e ministros, o jesuíta destaca esse da Companhia Geral como um dos dois negócios que efetivamente propôs e que embora aceito tardiamente e só em parte — pois propusera a Sua Majestade que em Portugal, à imitação da Holanda, se levantassem duas companhias mercantis, uma oriental, outra ocidental*. Este fora um dos negócios que efetivamente alvitrara e não se desvaneceu, permitindo, ao contrário, sustentar-se a guerra com Castela, conservar o Reino, restaurar Pernambuco e ainda acudir com

33. G. de Freitas, "A Companhia etc" *Revista de História*, nº 8 (São Paulo, Outubro-Dezembro 1951) p. 317.

* Este longo período, cheio de rasuras e correções no manuscrito, ficou incompleto, apesar do ponto final. (A. C.)

prontos e grandes cabedais às ocorrências de maior importância. E se o mesmo se fizera no caso das Índias, não teriam elas chegado ao estado deplorável em que se viam.

Este foi um dos negócios nascidos de sugestão sua. O outro foi para que se mandassem plantar no Brasil as drogas da Índia, referindo como nele podiam nascer tão bem quanto nas terras de origem. Dele praticara com Sua Majestade e em carta propusera-o a Duarte Ribeiro de Macedo, lembrando que havendo as ditas drogas no Brasil, e sendo a condução delas tanto mais breve e mais fácil, Portugal as poderia ter muito mais baratas que os holandeses, com o que lhes ficava destruindo (?) na Índia. Adotado também com tardança o parecer, e depois de sugerido por Duarte de Macedo, passaram as ditas drogas a ser plantadas e regadas, com o que, no Brasil já havia uma grande quantidade de árvores de canela e também algumas de pimenta. De modo que, tardando embora, o negócio não se desvanecera, "sendo tão sutil que o entendem aqui os cafres, e o exercitam com a enxada na mão".

Quanto ao aparente malogro das suas missões diplomáticas, objeta Vieira na mesma carta que as mesmas não se prendiam a nenhum negócio por ele proposto. Fora enviado por Sua Majestade para que se informasse com toda a certeza, sinceridade e desengano, do andamento dos negócios portugueses em Cortes estrangeiras, o que os embaixadores não faziam, querendo antes agradar que entristecer, que era a moeda então corrente, tão falsa como perigosa. Não tendo levado a essas missões outro negócio mais que obter tais informes, realizara tudo com as necessárias cautelas e, de volta a Portugal, transmitira de boca, a Sua Majestade, o que pudera saber.

É possível talvez, ligar-se a partida de Vieira para o Maranhão, que se deu a 22 de novembro de 1652, à sua decisão de permanecer a qualquer custo na Companhia, embora permaneçam obscuras as circunstâncias relacionadas a ela. Tendo contribuído com suas manifestações públicas para que se agravassem as relações nem sempre cordiais, em Portugal, entre a ordem a que pertencia e o Santo Ofício, achara de moto próprio ou por sugestão dos superiores esse meio de entregar-se ao labor missionário, onde sua presença não acarretaria maiores riscos para a situação da miliciana. Em carta que lhe dirigiu a 21 de outubro autorizando o embarque, El-Rei não deixa de aludir às muitas representações que lhe fizera o padre sobre o propósito que nutria este de passar ao Estado do

Maranhão a fim de nele prosseguir o caminho de salvação das almas e fazer com que se conhecesse melhor a Santa Fé. A ida de Vieira para a missão do Maranhão, diz Serafim Leite, deveria resolver, a juízo de todos, "as dificuldades que criavam à Companhia a desafeição do Santo Ofício, as rivalidades políticas e a questão interna da nova Província do Alentejo". Neste último caso, a posição de Vieira, favorável, como o era El-Rei, à criação de uma nova província, dentro da Companhia, incluindo o sul de Portugal, colocara-se contra o ponto de vista dos superiores, que tinham recebido o apoio do padre geral.

As peripécias que se associaram | à | partida prestam-se às interpretações mais variadas. Achando-se já embarcado, depois de preparativos que se fizeram com o maior sigilo, chegou a notícia aos ouvidos de El-Rei, que ordenou fosse imediatamente desembarcado. Detido pelas alturas de São Julião da Barra, dirigiu-se em seguida ao Paço | onde | todos o receberam com graça, zombando...*

. . . .

*. Aqui se interrompe o manuscrito existente. (A. C.)

Conceitos predicáveis — Vieira

No sermão de Santo Antônio (13-VI-1638) começa com as palavras do livro IV dos Reis, capítulo 19: *Protegam urbem hanc, et salvabo eam propter me, et propter David servum meum.* (Tomarei sob minha proteção esta cidade (diz Deus) para a salvar, e esta mercê lhe farei por amor de mim e por amor de Davi, meu servo.) O texto refere-se ao sítio de Jerusalém por Senaqueribe. "E posto que as mesmas palavras e a promessa delas se verifiquem propriamente em um e outro caso, não há dúvida que têm muito mais propriedade e energia no nosso..." (a libertação da Bahia dos holandeses). Passa então a descobrir no texto latino as analogias apropriadas a provar o que pretende, a fixar as "circunstâncias" plausíveis. Deus não disse como poderia dizê-lo que tomara a cidade sob sua proteção para conservá-la, ou sustentá-la, ou defendê-la, ou dar-lhe vitória de seus inimigos, mas para salvá-la. *Et salvabo eam.* Isso se explica "porque a Bahia é cidade do Salvador; e ainda que o conservá-la, defendê-la e dar-lhe vitória, era efeito da mesma proteção, não era conforme o nome da cidade e do seu protetor. O efeito, a obra e a ação própria do Salvador é salvar, pois por isso diz Deus que há de salvar a cidade: *Et salvabo eam*".

Resta ainda a última cláusula, não menos admirável do que a outra, diz Vieira, e igualmente apropriada ao nosso caso. *Et salvabo eam propter me, et propter David servum meum.* No caso de Jerusalém, a razão é manifesta da referência a Davi, pois em Jerusalém havia um monte, o mais forte e inexpugnável de todos, o qual se chamava Civitas David. O Sião da Bahia era o monte onde estava a ermida onde pregava: de Santo Antônio. E que Davi fosse Santo Antônio seria fácil de provar até aos mesmos olhos, "porque se do saial lhe fizermos a samarra, da corda a funda, da voz, formidável ao demônio, a harpa, de ser o menor da família de seu pai — a família dos menores (frades), e de ter sempre Deus junto ao peito, ser aquele de quem diz o mesmo Senhor, que tinha achado um homem conforme ao seu coração, com pouca diferença de cores veremos naquele altar, ou de Santo Antônio formado um Davi ou Davi transformado em Santo Antônio. E se perguntassem como se repartiu a vitória entre o Senhor e o servo, entre o Salvador e Santo Antônio, diria que na mesma Bahia está a razão da semelhança. A cidade da Bahia é cidade do Salvador e Bahia de Todos os Santos. Assim enquanto cidade do Salvador pertence sua defesa ao Salvador, assim enquanto Bahia de Todos os Santos pertence a Santo Antônio. Sendo de Todos os Santos a todos os santos pertencia sua defesa. E por isso que pertencia sua defesa a todos os santos, a Santo Antônio pertencia defendê-la, pois sendo ele um só é todos os santos".

Essa última opinião defende-a largamente mostrando como pertencendo os santos do céu a seis hierarquias — patriarcas, profetas, apóstolos, mártires, confessores, virgens — a todos pertence Santo Antônio. Patriarca porque muitos frades da sua ordem — a franciscana — o tomaram por pai e se chamam religiosos de Santo Antônio, posto que fosse filho ou discípulo de São Francisco. Assim se chamaram filhos de Israel os descendentes de Abraão, tomando o nome e reconhecendo por seu imediato patriarca a Jacó, não só filho, mas neto do primeiro e universal pai de todos. Com argumentos menos rebuscados, porque tirados das fontes biográficas e hagiográficas conhecidas, passa Vieira a justificar uma por uma a alegação de pertencer Santo Antônio às outras cinco hierarquias. "E", diz, "como Santo Antônio em todas as hierarquias dos Santos, com os patriarcas é patriarca, com os profetas, profeta, com os apóstolos, apóstolo, com os mártires, mártir, com os confessores, confessor e com as virgens, virgem; pertencendo a

todos os santos a defesa da Bahia de Todos os Santos e tendo Deus prometido que a glória dessa vitoriosa proteção não a havia de repartir com todos os seus servos, nem com muitos, senão com um só: *Propter me, et propter David servum meum*; este não podia ser senão Santo Antônio, aquele santo universal, que sendo um só na pessoa, nos graus e hierarquias da santidade era todos os Santos''.

Diz que, assim como Barac, capitão do povo de Deus, teve a ajudá-lo na luta e vitória contra Sisara, general de El-Rei Jabim, as estrelas do céu, posto que se conservassem todas em sua ordem segundo está no livro dos Juízes, assim todos os anjos do céu, sem se moverem do lugar e da ordem, acudiam à proteção em que a cidade os tinha empenhado com o nome de Bahia de Todos os Santos. ''Assim o suponho'', diz, ''com o real profeta, o qual parece que não só tinha profetizado, senão pintado nossa vitória''. Aqui está o traço essencial do conceito predicável, que, servindo-se do texto bíblico, procura adaptá-lo à situação particular que se descreve fazendo com que se apresente não só como adaptado a ele, mas a ele mais do que ao que o originara. Como diz em outro passo que o que na Escritura é metáfora, no nosso foi pura e mera realidade. Mas não cessa aí o desenvolvimento às vezes monótono das conceituosas argúcias. Na vanguarda do exército dos israelitas quando avançavam sobre o Jordão, ia a Arca do Testamento. Ora, Santo Antônio, por autoridade e canonização do supremo oráculo da Igreja, é a Arca do Testamento. ''Assim lhe chamou o Sumo Pontífice, reconhecendo pela voz de sua mais que humana eloqüência os profundíssimos mistérios da divindade que naquela grande alma estavam encerrados''. *Tantamque sui administrationem commovit, et cum summus pontifex aliquando consonantem audiens, arcam testamento appellavit*. Reportando-se ao livro dos Reis, lembra como levada a Arca do Testamento à cidade de Azoto puseram-na os filisteus no templo junto ao seu ídolo Dagon, para que parecesse troféu e despojo do mesmo ídolo. Feito isso de dia, o que a Arca fez de noite foi que amanheceu o ídolo prostrado por terra diante dela. Repuseram-no em seu lugar e na segunda noite apareceu prostrado novamente e com a cabeça e as mãos cortadas e lançadas fora do templo (Reis V, 3,4). A Arca já se sabe que é Santo Antônio. O Dagon, quem será? E principia então a descrição famosa: ''Entre todas as nações do mundo, nenhuma se achará mais representada nele do que a holandesa. A figura do ídolo

Dagon, como diz S. Jerônimo e outros intérpretes era de meio homem, meio peixe; e tal é a terra de Holanda por sítio e por exercício e modo de viver. Tais os seus habitantes. Toda a terra é retalhada do mar, com que juntamente vem a ser mar e terra, e os homens a quem podemos chamar marinhos e terrestres, tanto vivem em um elemento como no outro. As suas ruas por uma parte se andam e por outra se navegam, e tanto aparecem sobre os telhados os mastros e as bandeiras, como entre os mastros e as bandeiras, as torres. Sendo tão estéril a terra, que somente produz feno, as árvores dos seus navios, secas e sem raízes, a fazem abundante de todos os frutos do mundo. Em muitas partes toma o navio porto à porta do seu dono, amarrando-se a ela, e deste modo vem a casa a ser a âncora do navio e a metade da casa, de que igualmente usam. Aos animais que vivem no mar e na terra, chamaram os gregos anfíbios, e quem poderá negar que tão anfíbio era o Dagon como os holandeses, e tão compostos de peixe e homem os holandeses como o Dagon?".

Ora, esses homens queriam tomar a Bahia sem advertir que a trincheira era Santo Antônio, a Arca do Testamento. Na primeira noite foram prostrados por terra e, na segunda, não só prostrados como degolados e com ambas as mãos cortadas e tão desfeitas que, dizem e tresladam os Setenta, cada mão ficou despedaçada em 100 partes. *Ambo vestigia manus ejuserant ablata per partes centum.* Vede se tiveram razão de contar os seus feridos e mortos aos centos.

Sobre o autor

Sergio Buarque de Holanda nasceu na cidade de São Paulo a 11 de julho de 1902, filho de Cristovam Buarque de Holanda e Heloísa M. Buarque de Holanda. Fez o curso primário na Escola "Caetano de Campos" e o secundário no ginásio de São Bento.

Em 1936 publica o seu primeiro livro — *Raízes do Brasil*. Fundada a Universidade do Distrito Federal, nela ingressa como professor da Faculdade de Filosofia, lecionando as cadeiras de Cultura Luso-Brasileira e História da América.

Em 1939 assumiu o cargo de chefe da Seção de Publicações do Instituto Nacional do Livro, transferindo-se depois para a Biblioteca Nacional, de cuja Divisão de Consulta foi diretor. Em 1946, se transfere para São Paulo, a fim de dirigir o Museu Paulista. A partir de 1948 encarrega-se, na Escola de Sociologia e Política de São Paulo, da cadeira de História Econômica do Brasil, lecionada anteriormente por Roberto Simonsen, e, posteriormente, também da cadeira de História Social e Política.

Em 1956 é chamado a lecionar a cátedra de História da Civilização Brasileira na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, onde se efetiva por concurso dois anos mais tarde.

Em 1941 viaja para os Estados Unidos, onde esteve durante alguns meses, a convite da Divisão de Cultura do Departamento do Estado. Ainda em 1941, traduziu o livro *Memórias de um Colono no Brasil*, de Thomas Davatz, para o qual escreveu prefácio e notas. Em 1942, traduziu também *Etnologia Sul-Americana: Círculos Culturais e Estratos Culturais na América do Sul.*

Tendo exercido durante algum tempo as funções de crítico no *Diário de Notícias*, em 1944, reuniu em livro parte de suas apreciações críticas, publicando-o sob o título de *Cobra de Vidro*. Conjuntamente com o escritor Otávio Tarquínio de Sousa, escreveu, em 1944, o livro *História do Brasil*, obra didática, de acordo com o programa da 3ª série ginasial. No ano seguinte — 1945 — escreveu *Monções*, obra sobre a História Paulista. Em 1957 publicou *Caminhos e Fronteiras* e, em 1959, *Visão do Paraíso*, ambos reeditados em 1975 e 1969 respectivamente.

Sob sua direção, publicou-se até o 7º volume (1972), pela Difel, a *História Geral da Civilização Brasileira*, obra de autoria de uma equipe de professores, iniciada em 1960.

É de sua autoria — escrito em 1946 — o prefácio ao volume primeiro das *Obras Completas*, de José Bonifácio de Andrada e Silva, época em que também publica *Monções*, in "Curso de Bandeirologia". Em 1948 publica *Os Primórdios da Expansão Paulista no Fim do Século XVII*. Em 1949 publica *Índios e Mamelucos na Expansão Paulista*, separata dos *Anais do Museu Paulista*, São Paulo.

Em 1949, participou sucessivamente de dois Comitês da Unesco, em Paris, relacionados com matérias de sua especialidade e realizou conferências na Sorbonne. Participou, em 1950, do Primeiro Seminário Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, reunido em Washington. Em 1953 e 1954 esteve na Itália onde deu na Universidade de Roma um curso de "Estudos Brasileiros". Ainda em 1954 tomou parte na série dos "Rencontres Internationales de Genève", onde fez uma conferência, seguida de debates, sobre o tema "L'Europe et le Nouveau Monde" — publicada no mesmo ano pelas edições de "La Baconnière", em Lausanne, Suíça.

Eleito, em 1945, presidente da Associação Brasileira de Escritores, seção do Rio de Janeiro, nela prosseguiu a obra iniciada pelos seus antecessores, que tinham sido, sucessivamente, Manuel Bandeira, Otávio Tarquínio de Sousa e Aníbal Machado. Sua escolha seguiu-se ao Congresso Brasileiro de Escritores, reunido um mês antes em São Paulo, cuja declaração de princípios, aprovada em pleno Estado Novo, reclamava "liberdade democrática como garantia da completa liberdade de expressão do pensamento, da liberdade de culto, da segurança contra o temor da violência e do direito a uma existência digna".

Transferindo-se em 1946 para São Paulo, onde ia dirigir o Museu do Ipiranga, exerceu por duas vezes, em 1947 e em 1950, a presidência da seção paulista da mesma Associação.

Ao regressar da Itália, em 1955, foi eleito vice-presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, cargo em que permaneceu durante seis anos. De 1962 a 1964, foi diretor do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, criado por proposta sua durante a gestão do Magnífico Reitor Antônio de Barros Ulhoa Cintra, e ao qual se destinou a valiosa coleção de obras raras sobre o Brasil, pertencente a A. F. de Almeida Prado, que, adquirida pela USP, integra hoje a biblioteca do mesmo Instituto. Foi presidente das comissões organizadoras, tanto do IEB, como do Instituto de Pré-História e do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo, criados igualmente durante a gestão Ulhoa Cintra.

Em 1963, a convite da Universidade do Chile e de seu Centro de Investigaciones de Historia Americana, deu ali um curso e organizou seminários de História do Brasil, tendo sido sua aula inaugural, bem como as dos professores Ruggiero Romano (História da América Espanhola) e Max Savelle (História dos Estados Unidos) impressa em volume pela mesma Universidade, sob o título: *Tres Lecciones Inaugurales — Buarque, Romano, Savelle*, Santiago do Chile, 1964.

A convite do governo norte-americano, viajou em 1965 para os Estados Unidos, onde percorreu várias universidades, fazendo conferências e participando de seminários, nas de Colúmbia, Harvard e Califórnia (Los Angeles). Em 1966-67 esteve novamente nos Estados Unidos, como professor visitante na Universidade de Indiana e na New York State University, tendo, além disso, organizado seminários e participado de outras atividades didáticas na Universidade Yale.

Convidado pela Unesco para integrar o Comitê de Estudo das Culturas Latino-Americanas, participou das reuniões do referido comitê, efetuadas em Lima (novembro-dezembro de 1967), San José de Costa Rica (agosto de 1968) e Cidade do México (setembro de 1973). Também em 1973, esteve em Caracas, a convite do governo da Venezuela.

Em 1978 participou da fundação do Centro Brasil Democrático, do qual foi vice-presidente até 1982; dois anos antes, integrou o grupo que estabeleceu o Partido dos Trabalhadores. Nesse mesmo ano de 1980, recebeu o troféu Juca Pato, da UBE, e o Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro.

O seu livro *Raízes do Brasil*, de que já saíram 21 edições em português, foi traduzido para o italiano e publicado na Itália em 1954, para o espanhol, publicado no México pelo Fondo de Cultura Económica em 1956, e para o japonês, publicado em Tóquio, em 1976.

Sergio Buarque de Holanda foi casado com Maria Amelia Alvim Buarque de Holanda e teve sete filhos, Heloísa Maria, Sergio, Alvaro Augusto, Francisco (Chico Buarque), Maria do Carmo, Ana Maria e Maria Cristina. Faleceu em 1982.